آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى



الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

إعداد: يعقوب وهبى

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٣

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩-١٩٧٥

اعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما
(١٣)

• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

• إعـــداد : يعـــقـــوب وهبى

• يوليو ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

•• سامي السلاموني

بعد رحيل سامي السلاموني عن عالمنا في شهر يوليو ١٩٩١، فكر عدد منا في إحدى جلسات مجلس إدارة «نادى السينما» بالقاهرة، أنه من الواجب علينا ضمن خطوات تقدير مسيرته الفنية في مجال النقد السينمائي ونشر الثقافة السينمائية، واعترافاً منا بمكانته ودوره الذى كان يقوم به على أفضل وجه، وإحياء لذكرى مرور عام على وفاته في شهر يوليو التالى، أن ينشر النادى كتاباً يتضمن بعض المقالات المختارة التى كتبها سامي في نقد بعض الأفلام المصرية، هذا إلى جانب الفائدة التي تعود على من يقرأ هذه المقالات لأول مرة، أو من يعيد قراءتها، فهى قدوة لمن يريد أن يقتدى بها ولمن يريد أن يدرس أسلوب هذا الناقد المتميز.

لقد كان سامي السلاموني - رحمه الله - من أبرز من عمل في مجال النقد السينمائي ونشر التذوق السينمائي طوال عمر السينما المصرية، أى منذ بداية الإنتاج عندنا في عام ١٩٠٧ وحتى يومنا هذا. وما زال مكانه شاغراً حتى الآن، - أو هكذا يبدو لى شخصياً- فقد كان سامي محايداً نزيهاً مؤمنا بالمبادئ الصحيحة التي يجب أن تتوفر في الناقد قبل أن يبدأ الكتابة، وبوجوب استقلاله تماماً عمن يكتب عنهم، لا يجمع بينه وبينهم أى تعامل مادى في أى صورة من الصور، ويمكن لمن يتابع خطواته - عاماً وراء آخر- أن يلم بمؤهلاته الدراسية وكتاباته واسعة الانتشار من المقالات والدراسات والكتب، ومن أفلامه القصيرة التى أخرجها، ومن الجوائز التى حصل عليها سواء في مجال النقد السينمائي أو الإخراج، ومن الجهود التطوعية التى بذلها في خدمة نشر التذوق السينمائي، ومن بينها تأسيسه لمهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى أصبح علامة واضحة من علامات تشجيع ودعم المبدعين من الفنانين والفنيين المصريين، وذلك خلال الفترة التى رأس فيها إدارة مجلس تلك الجمعية، وما زال المهرجان يواصل نشاطه والحمد لله.

وعندما أسند إلىّ أعضاء مجلس إدارة «نادى السينما» في أغسطس ١٩٩١ أن أقوم باختيار المقالات المناسبة من بين ما كتب سامي السلاموني، لكى نجمع بين بعضها في كتاب واحد، رأيت من جانبى أن أختار مقالات تتحدث عن أفلام مصرية روائية طويلة تم عرضها في سنوات متفرقة،

يكون أولها عن فيلم من الثلاثينيات من القرن الماضى، يكون قد كتب عنه فيما بعد، ويكون آخرها عن فيلم من التسعينيات، كما رأيت أيضا أن يكون كل فيلم من الأفلام التى تتناولها المقالات المختارة من إخراج مخرج مختلف.

وصدر هذا الكتاب فى يوليو ١٩٩٢ فى ذكرى مرور عام على وفاة الناقد السينمائى سامى السلامونى، عاوننى فى إعداد مادته الزميلان يعقوب وهبى ومنى البندارى، وكان هذا حلاً متواضعاً يتناسب مع إمكانيات نادى السينما بالقاهرة وقتئذ.

وها نحن أولا : الآن، إيماناً منا بأهمية نشر الأعمال الكاملة للزميل الراحل سامى السلامونى، نستعد لإصدار كتاب من عدة أجزاء تضم كل ما كتبه عن الأفلام الروائية الطويلة المصرية والعربية والأجنبية، وما كتبه أيضا عن الأفلام التسجيلية والقصيرة وعن الموضوعات السينمائية، وكان من البديهى أن نقسم هذه الكتابات أجزاء كى يسهل تصنيفها ونشرها.

ولابد هنا من أن ننسب الفضل لأصحابه، فأول من رأى عدم الاكتفاء بالكتاب السابق وفكر فى إصدار الأعمال الكاملة لهذا الناقد، هما الزميلان على أبو شادى الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة والناقد كمال رمزى رئيس التحرير السابق لسلسلة كتب آفاق سينمائية التى تصدر عن هذه الهيئة.

ونقدم للقارئ فى هذا الكتاب الجزء الأول من كتابات سامى السلامونى فى نقد الأفلام الروائية الطويلة المصرية أو العربية فقط، بدءاً من أول ما نشر إلى آخر عام ١٩٧٥، على أن نستكمل باقى الأعمال الكاملة فى إصدارات قادمة إن شاء الله. ولما كانت عناوين المقالات لاتدل فى بعض الحالات على اسم الفيلم المقصود، فيمكن للقارئ أن يعود إلى القائمة التى أضافها الزميل يعقوب وهبى الذى تولى إعداد هذا الكتاب، لكى يعرف أسماء الأفلام وأسماء مخرجيها وسنة العرض الأول لكل منها، ورقم الصفحة التى يبدأ عندها المقال. كما رأينا أن نعيد نشر المقال الذى كتبه الزميل خيرى شلبى فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» عقب رحيل سامى السلامونى، والمقال الذى كتبته الزميلة خيرية البشلاوى فى تقييم دوره وكتاباته بمناسبة صدور الكتاب الأول.

أحمد الحضرى

•• تقديم

كان من أسباب سعادتى أن أقوم بحصر الأعمال النقدية للزميل الصديق الراحل سامى السلامونى، وبعد أن عشت مع مقالاته، عادت إلى الذاكرة يوم أن التحق بجميعة الفيلم والتى سرعان ما أصبح من أهم الشخصيات بها، وجذبتنى شخصيته، وعقدت صداقة معه، خاصة بعد أن عرفت شغفه وعشقه الزائد بالفن السينمائي وهذا يبرز من خلال مناقشته للأفلام التى تعرض بالجمعية وقت أن كان عضواً بها، وليس من المسئولين عنها.

وقد ارتبط أكثر بالصديقين أحمد الحضرى ويوسف شريف رزق الله، واللذين كانا وراء دفعه لمناقشة الأفلام وإدارة ندواتها، لذا يقرر سامى فى مقدمة كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» «إنه لم يتعلم المراجعة والتصحيح وتنفيذ الماكيت والدقة الشديدة فى حساب كل شىء وعلى الطبيعة إلا من أحمد الحضرى».

ومن خلال جمعية الفيلم عقد سامى صداقات كثيرة مع بعض أعضائها مثل، سعيد شيمى وعبد الحميد سعيد وأحمد راشد وهاشم النحاس.

إن جمعية الفيلم هى البوتقة التي تعلم فيها سامى كل شىء عن فن السينما، لذا يقول : «إن جمعية الفيلم أشبه ما تكون بورشة من الورش القديمة التى ولدت فيها أرقى الصناعات والحرف المصرية الراقية.

وما أكثر ما تحدث سامى عن فضل جمعية الفيلم بقوله : «روح جمعية الفيلم التى تربينا فيها على الأصول الصحيحة من رواد سبقونا فلم يبخلوا علينا بشىء.. وبمنتهى الحب والتعاطف والديمقراطية أيضا فى إتاحة الفرصة كاملة للتجربة والخطأ لأى شاب يكون مجهولا تماما ولكنهم يتركونه يكشف عن قدراته ويبحث عن نفسه»

ومن الهموم الذى شغلته؛ السينما المصرية فهداه التفكير فى إقامة مهرجان للسينما المصرية تقيمه جمعية الفيلم، وبدأ فى إعداد لائحة له مع الزميل محمود عبد السميع، وقد بدأ المهرجان فى عام ١٩٧٥ ويستمر حتى الآن... وقد رأت جمعية الفيلم تخصيص جائزة باسم «سامى السلامونى

للتجديد والابتكار».

ولمست عن قرب جوانب كثيرة فى الصديق سامى من أخلاقيات وحب وتفان فى العمل وصدق مع نفسه، ومدى حبه للفن السابع، وبعد وفاته أرسل شقيقه حمدى نسخة خطية من مقال عنى لم يتم جاء فيه «الراهب الذى لا يريد شيئا ... فلا أعتقد أن أحداً ممن اشتركوا فى جمعية الفيلم خلال أعوامها الخمسة والعشرين.. لم يرى – ولو مرة واحدة– هذا الشاب الذى أصبح كهلاً أبيض الشعر»..

وكتب الناقد محمد الرفاعى بعد رحيل سامى السلامونى «هل تقوم الهيئة العامة للكتاب بجمع مقالات سامى السلامونى المتفردة والتى تؤرخ بشكل موضوعى للسينما المصرية فى كتاب؟!!» وفعلا تحققت النبوءة.

يعقوب وهبى

بورتريه : الضمير

يا لذاك الوجه الشبيه بالفيونكة على رأس طفلة شقراء كستنائية الشعر تحتضن كراستها احتضان أم لوليدها.

كم هو حميم، مفتوح على ساحة التفاؤل الواسعة المجبولة على استقطاب الإشراق كل لحظة دون ملل.

ما أكثر الأشياء التي يشبهها وتشبهه كلها- مثل كله- أليف وجد حميم، ومصرى صميم، وأهلاوى متعصب.

الوجه الطافح بالإنسانية هو دائما على علاقة وثيقة بالأشياء التى أخذ ملامحه منها، أو انطبعت ملامحها عليه..

ما أشبهه بفحل الرمان المنفلوطى.. بجوفاية ممدوة البوز من جوافة حلوان السكرية.. بجوزة الهند قبل تفريغها من الحليب الشبهى الفخم الرائحة. بفنجان الشاى المفلطح ذى القعر المستدير المقلوظ.. بالجزء العلوى من قُمع السكر..

بثدى أم فلاحة لا تكف على الرضاعة لأطفالها وأطفال الجيران..

بقبضة العجين قبل تبطيطها..

بلقمة القاضى ترك فيها عرق العجين نتوءاً أخل باستدارها..

لعله أقرب إلى كوز الماء النحاسى، ذلك الكوز الذى يعتبر الآن من التحف الأثرية النادرة بخصره النحيل وانبعاجة قعره وفرطحة حافته العليا ويده الأنيقة المتينة. حتى وقت قريب كان هذا الكوز عنصرا أساسيا ينص عليه فى قائمة عفش العروس..

أما هذه «الحسنة» البارزة على الجانب الأيسر من ذقنه فلعلها خرم فى الكوز قاموا بلحمه عند سمكرى غشيم.

وجه نحيل، أبرز ما فيه أنف طويل يقسم الوجه إلى قسمين فكأن العينين ينظران من خلف قضيب يفصل بينها فى حسم وصرامة.

سنون الزمن الوغد– على قلة عددها– نحلت وبره، كانت تمشى فوق رأسه بأظلافها الخشنة، فلا تترك شعرة واحدة فيه إلا سلختها أو قصفتها أو خطفت لونها، وكانت كآلة حصاد مثلمة المناجل تكوم الشعر فى مؤخرة الرأس كالعهن المنفوش. وتبدو الجبهة عارية كالعورة. كل جبهات الصلع متقسة مع رءوس أصحابها إلا جبهته تبدو كأنها جزء عزيز يجب ستره، ليس لأنها على شيء من الدمامة، لا، وإنما لأنها توحى دائما كأنها اعتادت الغطاء كصدر سيدة محتشمة.

الحنك واسع، مفوه، يوحى بالمرح، وبالصرامة، فالشفتان الرفيعتان الجافتان دائما بفعل التدخين الشره توحيان بالحدة وقوة الإرادة والعصبية الشديدة، والسأم، والاستعداد الدائم للوقوع فى براثن الكآبة.. رقبة قصيرة بارزة العروق كحزمة من حطب جاف.. كتفان نحيلان مثل قحفين من الجريد.. جسد ضئيل كحزمة من الضوء يبعثها كشاف سيارة على الطريق السريع..

قامة قصيرة، مدقرمة، تمشى بخطوات سريعة مهرولة ولكن فى انضباط وحنكة ودربة لا تتوفر إلا لصعلوك جواب آفاق فى رحلة دءوبة.

هكذا كان الراحل الحبيب سامى السلامونى، أحد ظرفاء جيلينا، وأحد أهم نجومه المكافحين الشرفاء العصاميين الذين يأنفون من أن يأتيهم المدد إلا من عرقهم وكدهم وجهادهم المستميت،. لا يأكل اللقمة إلا إذا تعرف على دمه فى غموسها، ولا يشرب الجرعة إلا إذا كانت مصبوبة من عرقه الغزير.

ذات يوم قائظ– حتى فى الشتاء– من عام ألف وتسعمائة وسبع وثلاثين، ووسط نذر الحرب العالمية الثانية، ومصر ترزح تحت الاحتلال البريطانى، ومثلث الفقر والجهل والمرض يمدد أضلاعه فى قرى مصر من أقصاها إلى أقصاها، ولد سامى السلامونى فى قرية سلمون القماش بمحافظة الدقهلية، لأب يعمل مدرسا، أو لعله موظف حكومى بسيط، يتعاطى السياسة ويدمن قراءة الصحف، وخاصة مجلة روز اليوسف التى كانت آنذاك فى ذروة انتعاشها تتهيأ لاستقبال جيل الأربعينيات الذهبى الذى جدد شبابها، وكان الأب يرسل طفله سامى لشراء هذه المجلة حيث يجدها لدى أى بائع ولو فى مكان بعيد، فإذا بهذا الحرص الشديد على هذه المجلة من جانب الأب يغرى الصبى بتصفحها، على الأقل ليعرف سر هذا الحرص على شرائها، فكان يتروى فى ركن قصى حتى ينتهى من قراءتها قبل أن يعود بها إلى أبيه. ولم يدرك الفتى إلا مؤخرا أنه قد وقع فى هوى الصحافة، أصبح أسيرا فى بلاط صاحبة الجلالة، يتمنى من صميم قلبه أن يكون واحدا من هؤلاء الذين يكتبون هذا الكلام الجميل السلس الملىء بالحماسة والجرأة واتساع الأفق والحرارة. ومنذ ذلك الحين قرر الفتى أن يكون صحفيا، مهما كلفه ذلك من جهد وعناء.

ما أن حصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، التى كانت تسمى آنذاك بالتوجيهية، حتى شد الرحال إلى القاهرة ليكون قريبا من مصادر الحلم الجميل، غير أن الرياح دائما تأتى بما لا تشتهى السفن، فقد رحل أبوه فى سن مبكرة لم تتجاوز الثلاثينيات من عمره، تاركا حفنة من

الأولاد الصبيان، كلهم يحملون شفرة وعيه بالسياسة وإحساسه باللغة العربية فى أساليبها الحديثة.

لم تكن لهذه المأساة أن تفت فى عضد الفتى وتوقف حلمه عن النمو أو تنال من إصراره. لابد أن ينفق على نفسه، ليس هذا فحسب، بل لابد أن يقدم بعض المساعدة لإخوته، فمعاش الأب لا يمكن أن يفى بجزء ولو يسير من متطلباتهم ونفقات تعليمهم.

اشتغل سامى فى إدارة الكهرباء بالقاهرة، قارىء عدادات، يمر على البيوت متأبطا دفترا حكوميا، ليدون فيه أرقام استهلاك المشتركين. وكان لابد أن يسكن فى منطقة متاخمة لمقر علمه، فإدارة الكهرباء مقرها خلف مستشفى الجلاء أمام سينما على بابا فى بولاق، ومن حسن حظه أن وجد حجرة فى منزل عتيق فى حى معروف يطل على شارع رمسيس وعلى حى معروف وشارع شامبليون، ذلك الحى العتيق الهرم، الذى كان حينذاك سوقا لغرز الحشيش، ومأوى لأصناف من البشر من كل لون وشكل، وأعداد هائلة من الورش، ومحلات قطع غيار السيارات ومطاعم الفول والمقاهى، وعربات الخضروات، والباعة السريحة، فإذا كان شارع سليمان هو سُرة وسط البلد فشارع شملبيون وحى معروف كله هو معدة المدينة ومصارينها.

هذا الجو كان من أكثر الأجواء ملاءمة لسامى السلامونى، واتساقا مع شخصيته ومع مناخه النفسى كشاب من أصل فلاحى نشأ فى قرية حضرية متاخمة للمدينة فأصبح مزيجا من المزاجين: الريف والحضر، وأصبح عقلية نيرة تستمد ضوءها الدائم من ضمير حى لا يقبل التخدير ولا يعرف المساومة، ضمير نبى متصل بالسماء الصافية فى علاقة سرمدية.

حجرة في الطابق الرابع لبيت شديد العتاقة لعله من بقايا العصر المملوكى الثانى، تطل شبابيكه الأثرية على جامع سيدى معروف، وعلى الحياة بزخمها اليومى وصخبها البهيج، خطوة والثانية يكون فى مقر عمله، يكون فى محل لاباس فى شارع قصر النيل، يكون فى الإذاعة فى الشريفين، يكون فى مبنى التليفزيون فى ماسبيرو، يكون فى جامعة القاهرة حيث التحق بكلية الآداب، أو في معهد السينما أو معهد التذوق الفنى، أو فى إحدى الصحف، فقد كانت الوظيفة فى إدارة الكهرباء لا تمنعه من الالتحاق بالدراسة الجامعية والمعاهد العليا ليكون مسلحا بالشهادة العلمية التي تفتح له السبل وتعطيه شرعية فى مجتمع يؤمن بالشهادات والمؤهلات الرسمية، كذلك لتمكنه من القراءة الدائمة وممارسة الكتابة للصحف.

من هذه الحجرة حصل سامى السلامونى على شهاداته العليا فى أكثر من معهد علمي، فقد كان رحمه الله يؤمن بالدراسة العلمية إيمانه بضرورة الضمير الإنسانى إذا أردنا للحياة أن تستمر معطاءة خضراء على الدوام.

وفى هذه الحجرة تعرفت على سامى السلامونى، بنفس الطريقة التي تعرفت بها على جميع أبناء جيلنا التعساء، حيث يبدأ التعارف فى إحدى الندوات التى كانت منتشرة آنذاك، أو أحد

مكاتب المحررين بإحدى الصحف، ثم يدعو أحدنا الآخر لبيته لاستكمال النقاش فى موضوع فنى عميق، أو لقراءة قصة أو قصيدة أو مسرحية، ثم تقوم العلاقة متينة كالمعابد الفرعونية تتحدى الزمن.

البيت يسكنه مجموعة من الأسر، كل أسرة فى شقة، أو ربما فى حجرة، ولم يكن فيه أعزب سوى سامى السلامونى، والحجرة تفتح على ممر فى مواجهة السلم، حجرة حميمة جدا، فثمة سرير سفرى مجاور للحائط الذى فيه الباب، وترابيزة صغيرة جدا، تكفى بالكاد لتناول وجبة الطعام، ووضع الورق للكتابة، مع كرسى واحد فقط، بقية فراغ الحجرة ملآن بتلال عالية من الصحف والمجلات والكتب والدوريات الثقافية والأدبية، يوجد سبرتاية، وبراد وكوبان، وحلة صغيرة، ووابور جاز، وحبل ممتد بين حائطين ينشر عليه غسيله، ويضع فوقه ثيابه المعدة للاستعمال، وقد مضى وقت طويل قبل أن يتولى شقيقه تصنيع دولاب محترم للثياب أصبح يزين الحجرة ويضفى عليها شيئا من الاحترام.

تعرفت على سامي السلامونى وهو على وشك التخرج فى كلية الآداب، فى مكتب الراحل عبد الفتاح الجمل بجريدة المساء، حيث كان عبد الفتاح مشرفا على الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، يفتح صفحاته – كاملة– لجيل الستينيات الذى كان آنذاك يقدم محاولاته الأدبية والفنية فى جرأة وثقة واحتشاد. كان جيلنا يعانى من اضطهاد يكاد يصل إلى حد النفى وعدم الاعتراف بوجوده أصلا، حيث يتربع الجيل الأكبر على جميع المنافذ يحتل جميع المناصب على الرغم من أنه كان يعيش بعمليات تنفس صناعى بعد نكسة العام السابع والستين، ويصر مع ذلك على اقتناص جميع الفرص، والسيطرة على جميع المداخل والمخارج فى جميع أنشطة الحياة.

كان سامى السلامونى – شأن معظم أبناء جيلنا– يكتب القصة القصيرة وحينما تقدم بإحدى قصصه لعبد الفتاح الجمل، الذى كان لا يخشى فى الحق لومة لائم ولا يتورع عن قول رأيه بأكبر قدر من الخشونة وربما الجلافة إذا لم يعجبه عمل تقدم به أحدنا للنشر، قال عبد الفتاح رأيه فى قصص سامى، بكل صدق وصراحة، فى العادة كان الكثيرون من أبناء جيلنا حين يتلقون مثل هذا الرأى فى قصصهم يكابرون فى استعلاء أجوف، ويصرون على أنهم أكبر من النقد إذا كان فى غير صالحهم، أما سامى فقد استوعب الكلام جيدا شأنه دائما طول حياته، وأيقن أنه كاتب مقال من الدرجة الأولي، وأن فن السينما هو أكثر الفنون استحواذا على عقله ووجدانه، لقد حلم بأن يكون ممثلا سينمائيا وحلم بأن يكون مخرجا سينمائيا، ولهذا وذاك درس وثابر على الدراسة، لكنه بوصوله لحالة النضج المبكر اكتشف أن موهبته الحقيقية تكمن فى رغبته الدائمة فى تقويم العمل السينمائي وتشذيبه واكتشاف مقوماته الأصيلة للتركيز عليها وتوصيلها إلى شاطىء الأمان، فراح يكتب مقالات فى النقد السينمائى، يتقدم بها لعبد الفتاح الجمل، ليفاجأ بها منشورة على صفحة كاملة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، ممهورة بتوقيعه بالبنط الكبير مثل

كبار الكتاب فى ذلك الزمان.

النقد السينمائى حينذاك لم يكن قد شب عن الطوق بعد، ولعل الرائد الأكثر حضورا فى ذلك الحين، والأكثر مدعاة للاحترام هو صبحى شفيق الذى بدأ بداية مبكرة ناضجة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة الأهرام الذى كان يشرف عليه الراحل الدكتور لويس عوض ويحشد لصفحاته كبار كتاب القصة والرواية والقصيدة والمقالة، كان صبحى شفيق يحرث فى أرض بكر تماما، صحيح أن الساحة الصحفية عرفت الكثيرين ممن يكتبون عن السينما كفن جماهيرى، لعل أبرزهم وأهمهم حسن إمام عمر، ومن بعده سعد الدين توفيق، فى مجلة الكواكب، ولكن تلك الكتابات لم تكن لتدخل فى باب النقد السينمائى بالمعنى الدقيق للتعبير، إنما هى تعد من باب الأدب، باعتبار الفيلم السينمائى أدبا بشكل ما، أما أن يكون نقدا سينمائيا فذلك يتطلب حديثا فى التصوير والإضاءة وفنية اللقطات والتمثيل والإخراج والموسيقى التصويرية، مما يتطلب بدوره خبرة بالعمل السينمائى بكل تفاصيله الدقيقة من الانتاج إلى الصورة النهائية على الشاشة، وهذا ما بشرت به كتابات صبحى شفيق آنذاك، وقد ساعده على النجاح فى ذلك رافدان مهمان، أولهما أن أباه كان يمتلك دارا للعرض السينمائى فى شبرا، فعن طريقها شاهد مئات الأفلام الأجنبية والعربية، فامتلأت جوانحه بعشق السينما، وتكونت له دائرة معارف عن المخرجين والممثلين وشركات الانتاج، الرافد الثاني كان إجادته للغة الفرنسية، فعن طريقها تابع المجلات الفرنسية ووقف على أسرار هذه الصناعة العظيمة، وبدأ يكتب نقداته الموضوعية البديعة، بعدها صار النقد السينمائى بابا ثابتا فى جميع الصحف، ونشأ كتاب للنقد السينمائى من أجيال تالية كان سامى السلامونى أكثرهم نبوغاً، وأصحهم رؤية، وأوسعهم أفقا، وأجرؤهم رأيا، وأشدهم إحساسا باللغة السينمائية كفن له أصوله وقواعده وعالمه الخاص، مع إحساس مواز باللغة العربية، فقد كان رحمه الله كاتبا بالدرجة الأولى، يستطيع الكتابة فى أى موضوع، سياسيا كان أو رياضيا أو اجتماعيا أو أدبيا أو فكاهيا، بحيث يرغمك على قراءته والاستمتاع به وبأسلوبه السلس المحدد ذى العبارة الصافية المشحونة بالرؤى والصور والمشاعر والأفكار.

تميز سامى السلامونى عن كل كتاب النقد السينمائى فى عصره، سواء من أبناء جيله أو الأجيال السابقة أو التالية بعدة ميزات جوهرية أهمها فى رأينا :

الجدية الشديدة فى التناول كأنه يقوم بتحليل معادلة كيميائية سيترتب على أى خطأ فى تحليلها فناء البشرية.

وتلك كانت أبرز سمات الناقد سامى السلامونى : الجدية المتولدة عن ضمير حى يقظ، حاد، مستقيم، لا يعرف الالتواء أو الماينة أو المجاملة أو المواربة أو اللف والدوران فى التعبير، شأن كل من يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالمسئولية، مسئولية الفن، خاصة إذا كان فنا جماهيريا كفن السينما، وبالأخص إذا كانت الكلمة متوجهة لعامة القراء، قراء الصحيفة السيارة.

السمة الثانية أنه لم يكن يعنى بالمعلومة إلا إذا كانت مفتاحا لمعنى كبير أو مدخلا لجانب مهم من جوانب النقد والتحليل، ليس لافتقار فى المعلومات بل لشدة ثراء المعلومات فالفقير فى المعلومات هو دائما ذلك الذى يعمد إلى حشد مقاله بأكبر قدر من المعلومات التاريخية والفنية ليثبت أنه ملم بموضوعه، أما الغنى بالمعلومات فإنه فى غير حاجة إلى إثبات ذلك، أن صواب تحليله نبع أساسا من غزارة المعلومات، غير أنها عنده ليست معلومات مجردة، بل تحولت إلى أدوات يستخدمها فى فتح مغاليق العمل إن كان غامضا، والسخرية منه إذا كان فجا هزيلا، لم يكن ينقد من فراغ، أو بمجرد العشق لفن السينما، أو حتى حب الكتابة، إنما كان يكتب خدمة لرسالة فنية عظيمة، الارتقاء بفن السينما والارتفاع بمستوى الثقافة السينمائية لدى الجماهير العريضة.

السمة الثالثة أنه ينفق على النقد من جيبه الخاص، فيدفع أثمان تذاكر السينما، ولا أحد من عناصر الفيلم تمثيلا أو إخراجا أو إنتاجا يعرف متى دخل الفيلم، حتى الأفلام التى يُدعى إليها فى عروض خاصة ضمن طائفة من النقاد والصحفيين يصر على دخولها مرة ثانية على نفقته، ولهذا كان حراً فى إبداء رأيه حرية مطلقة، ومهما كان رأيه حادا أو قاسيا فإن المنقود يحترمه ويقدره ويتقبله بصدر رحب وعن طيبة خاطر. وهناك طائفة من فنانى السينما كانوا يتمنون أن ينقدهم سامى السلامونى ولو بالهجوم الشرس الذى اشتهر به فى مواجهة الأفلام الهابطة، وكان يقضى معظم نهاره فى محل لاباس فى شارع قصر النيل، حيث يتكأكأ على ترابيزته كل عشاق السينما من المحترفين والجمهور على السواء، لتقام ندوة على درجة كبيرة من الحيوية والصدق والصراحة يديرها سامى بكفاءة هائلة، وبروح إنسانية غاية فى المرح وخفة الظل.

وكان إلى ذلك من أشد الكتاب الساخرين تأثيرا على القارىء، كان فرفورا مثقفا موهوبا، يستقطب النكتة والقفشة حتى على نفسه، وكان يحرر مجلة فكاهية فى مجلة الإذاعة فى رمضان من كل عام تعتبر من أرقى ما يكتب فى الفكاهة العميقة الإيجابية الانتقادية، وربما كان سامى السلامونى – من بين جميع من كتبوا فى النقد السينمائي– هو الوحيد الذى أحبه وعشقه جميع أبناء الحقل السينمائى بجميع طوائفه وفصائله، يحجون إليه فى بيته ومكتبه ومقهاه، فكان – على صغر سنه – كالأب الروحى لجميع شرفاء هذا الحقل من أصحاب المواهب الكبيرة، وكان حلمه أن يخرج للسينما فيلما روائيا كبيرا يضع فيه خبراته ورؤاه المتقدمة التي تعجز عن تجسيدها كلمات النقد، واستعد لذلك بعدة أفلام تسجيلية قصيرة، لكن القدر اختطفه اختطافا فى عملية عبثية خرقا، ليخلف فى نفوسنا جرحاً غائرا هيهات أن يندمل.

خيرى شلبى

● مجلة «الإذاعة والتليفزيون» السبت ٣٠ أغسطس ١٩٩٧

●● أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه :

بدأت قراءة هذه المجموعة من المقالات للزميل العزيز الراحل سامى السلامونى بدراسته حول فيلم « **المومياء** » ..

الاختيار « للمومياء » عشوائى تماما .. أو هو ليس باختيار فى الحقيقة أنها ببساطة **المقالة الأولى حسب وضعها فى « الدوسيه » الذى يضم صور هذه المقالات التى يحويها** الكتاب .

غريبة !! كأنه أراد أن يكثف من جديد مشاعر الحزن على موته ونحن نتذكره بعد سنة من رحيله ، بل وأن يجعل من الموت موضوعا يستحق أن نتأمله من جديد ليس تأملا فلسفيا مطلقا ، وأنما خلال وقائع محددة عبرت لكنها قريبة مازالت ، وقد عشناها جميعا : لقد مات **شادى عبد السلام** مخرج هذا الفيلم فى نفس عمر كاتب المقالة تقريبا ، وكذلك مات **عبد العزيز فهمى** مدير التصوير الذى خلد صوره ، والفيلم نفسه ، كموضوع - يتحدث عن واقعة حدثت عام ١٨٨١ عندما تمكن رجال الآثار من معرفة مكان التوابيت التى تضم موميات الفراعنة - **الاجداد** - وكيف قاموا بنقلها ليلا فى موكب جليل .. يقول سامى : واصطف اهل الوادى كما حدث فى الفيلم وبكت النساء وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددا للحزن ، فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى ؟؟ . هل هى روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر إلى شاطىء الابدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى وبكائهم على موكب توابيت الفراعنة إلى الشمال تحير كل علماء الآثار وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرددوا القصة فى كتبهم ليجعلها شادى عبدالسلام اساسا لبناء هذا الفيلم .

وفى موقع آخر يقول :

بل لقد حدث شىء غريب عندما مرت التوابيت بجوار معبد (هابو) أثناء التصوير ، بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !!

كل هؤلاء الذين بعثت - إمام ناظرى - مواكب رحيلهم من جديد بينما اقرأ هذه المقالة. (الأولى) بقيت منهم أشياء تجدد الحزن عليهم ، ويتراوح حجم الحزن بحجم التأثير الذى تركته هذه الاشياء نفسها فالكاتب الذى يخلط مداد حبره بعرق ودمع ودماء وروح الإنسان ألذى يكتب عنه وله ، والمخرج الفنان الذى يستحضر بوعى شيئا من روح وتاريخ الوطن ومن

ميراث أجداده وتاريخهم البعيد ، والمصور المبدع الذى يجتهد من أجل أن يضاهى الجمال والجلال الذى رآه فى إنجازات هؤلاء الأجداد وما خلفوه من حضارة خالدة ثم قبل هذا وذاك هؤلاء الأجداد أنفسهم الذين خرجت توابيتهم عن باطن الجبل وكأنهم أرادوا وداعا جليلا يليق بهم بدلا من السطو على كنوزهم وتمزيق جثثهم فاستحقوا دموع الأحفاد وأحفاد الأحفاد وهم يمرون وكأنهم ماتوا فى التو ، واستحقوا ، كذلك ، أن نتمثلهم وأن نتأمل معنى الحزن عليهم حتى بعد فوات الالآف من السنين .

هناك سبب دفين يرقد فى عمق الروح هو الذى يجعل الحزن يطل من عيون البشر وهم يراقبون الأشياء الحية التى تبقى بعد رحيل هؤلاء الذين صنعوها ، فالاسهامات التى يضيفها الإنسان أيا كان حجمها ، بهدف حياة أجمل وأرقى وأكثر إنسانية هو الذى يجعل الذكرى عزيزة وواجبة » .

وفى مقالته عن « المومياء » نجد سامى السلامونى رصينا رصانة الموضوع الذى يتناوله ، ونجده حريصا على رصد بعض المصادر التاريخية التى إعتمد عليها شادى لأن التاريخ يفرض نفسه فى موضوع « المومياء » رغم أن بناء الفيلم من وجهة نظر سامى السلامونى « يجرد أحداثه من إطارها التاريخى ، بل ويجردها حتى من الزمان » ، ورغم الاختلاف مع هذا الرأى ، لأن موضوع « المومياء » يصعب تجريده من الإطار التاريخى ولايملك أحد أن يحرره من إطاره الزمنى حتى مبدعه شخصيا ، رغم هذا نجد الناقد هنا يجتهد كل الاجتهاد فى محاولته لتأمل البناء الفنى لعمل يبدو جديداً فى أسلوبه على السينما المصرية على الأقل ، وبالنسبة للمتلقى المصرى ايضا ، وكذلك يجتهد أن يكون وسيطا امينا بين المبدع والمتفرج يسهل عملية التلقى ويطورها ، وهى وظيفة أساسية من وظائف الناقد تتضاعف مسئوليتها فى بلاد مازالت الامية تستشرى فيها بنسبة كبيرة والوسائط الفنية الجماهيرية كالسينما تستطيع أن تقوم بدور لا يستهان به فى نشر الوعى وإشاعة الشعور بالجمال وبوسائل التعبير عنه .

وبالمصادفة البحتة أيضا يعتبر مقال سامى عن « المومياء » هنا فى هذا الكتاب الوحيد تقريبا الذى يخضع لنظرة فاحصة لعناصره الفنية المختلفة ، أو هو دراسة متكاملة تطول عناصر لا تجد « رعاية » نقدية من قبل النقاد السينمائين لأسباب عديدة .. نجده هنا مثلا يتناول الأسلوب الذى اتبعه كمال أبو العلا ـ المونتير المبدع ـ الذى قدم بتوليفه لهذا الفيلم « فتحا » فى مجال التجريب والتوظيف الخاص لهذا العنصر الخلاق حتى يخدم تماما طبيعية

الفيلم ويحقق له الايقاع المطلوب وهو ايقاع « بطيء عموما لايتغير فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى ، وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا إلى حد الملل ماكان يصنعه المونتاج السريع « بالصدمة » من قطع إلى آخر ... إن ايقاع المومياء البطيء يدفع المتفرج ايضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ، ولو ليتساءل :

ماذا يريد أن يقول ؟؟

يضيف سامى أن مونتاج الفيلم استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة حتى يحتفظ بروح البطء لأنها أنسب للتراجيديا ولأن الإيقاع السريع لم يكن ليعطى جو النبل الذى يريدان إضفاءه على الفيلم كله وهنا نلتفت إلى أهمية أن يكون الناقد السينمائى فاهما لتقنية العناصر الفنية المختلفة فى فن مركب وسريع التطور كالسينما ـ وتكشف هذه الدراسة أن الفائدة التى يحققها القارىء من الناقد الدارس هى فائدة مركبة أيضا ، ولم يكن سامى السلامونى مجرد دارس أو مولع بفن السينما وإنما كان مخرجا يمارس عملية صنع الأفلام (أخرج العديد من الأفلام التسجيلية كما نعرف) وقد أمدته الخبرة العملية بقدرة أكبر على سبر أغوار العمل والدخول فيه وتفنيط مفرداته وتقييم تأثير كل منها على حدة أو تأثيرها مجتمعة فى عمل تمارس فيه هذه العناصر وظيفتها على نحو متكامل وكأنها أعضاء داخل وحدة عضوية تتسق عناصرها . وبقدر تمكنه من إحتواء العمل موضوع النقد كانت قدرة العمل الجميل نفسه على إحتواء سامى وبصورة تجعله مستسلما ومسلما وكأنه أمام محراب مقدس .

ومن أعذب مقالات هذا الكتاب مقالته عن فيلم « بداية ونهاية » فهنا نشعر بالناقد المتعبد أمام محراب الفن الجميل الأصيل عندما تتوافر بداخله عوامل الاكتمال الفنى الرائع .

و« التعبد » ـ إذا جاز استخدام هذا التعبير دون أن نتهم بالهرطقة ـ يمثل استجابة تلقائية من جانب الناقد المدافع أبدا عن الجمال ، الباحث عن القيمة الموضوعية التى ينطوى عليها العمل الملتزم بالقيم الإنسانية الايجابية التى يتطلع إليهـا ويسعى إلى تحقيقها .

فالفيلم كما يراه وبحق أفضل الترجمات التى قدمتها السينما لأعمال نجيب محفوظ الروائية وهو رأى لا يختلف فيه ناقد داخل مصر أو خارجها .

وفى هذا المقال نفسه تتدفق لغة سامى فى تعبيرات سلسة ومبينة ومشحونة أيضا بالدلالة وهى سمة واضحة فى جل كتاباته تؤكد إمتلاكه لناصية التعبير باللغة العربية التى يكتب بها ، وهى من ناحية أخرى تعتبر إحدى وسائله ككاتب استطاع أن يصل للقارىء أيا كان مستواه . دعنا نقرأ معا هذه العبارة على سبيل المثال وهى من نفس المقال عن « بداية ونهاية » :

« فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس تنظر نفيسة إلى أخيها حسنين الضابط الجميل الانيق الذى أحبته كثيرا ، وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر وفى ثوان لايحسها أحد تغيب فى الأعماق تكفيرا عن إساءتها إلى بدلة الضابط الرسمية .. ويتردد حسنين قليلا بين حزنه على أخته التى احبها وصنع لها مأساتها رغم ذلك ، وبين انانيته وحبه [illegible] ـشخصية والاستمتاع بالمجد الذى سعى كثيرا من أجله » .

[illegible] ـقى فيه من أصل طيب ربته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على مواجهتها بعد

ذلك ، يحسم أمره ويتقدم خطوات نحو النهر ، ويلحق بنفيسة منتحرا ليصيح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل « لاحول ولاقوة الا بالله » .

لقد كانت العبارة الجذابة والسليمة لغويا من بين الأسلحة التى تحصن بها سامى فى معاركه مع من اشتبك هو معهم أو اشتبكوا معه لسبب أو آخر ، وكانت أيضا من بين وسائل إقناعه كناقد حتى وانت تختلف مع وجهة نظره أو تعارض موقفه وكانت أيضا من بين الأسلحة التى شرعها فى وجه من رفضهم بشدة أو فى الدفاع الذى قد يصل إلى حد الغزل فيمن أحبهم بقوة .. وكانت هذه « الشدة » والصلابة ضد أو مع ، تكشف عن نفسها عندما يتعرض لعمل من الأعمال التى ينفرد ببطولتها نجمم يتوسم فيه « العبقرية » وحين يكشف هذا (العبقرى) عن كل ملكاته الفنية فى هذا العمل ...

(راجع مقالته عن عادل إمام فى « اللعب مع الكبار ») .

فى هذه المقالة تبدو اللغة كوسيط أساسى للناقد سلاحا ذى حدين . هنا نستشعر إسرافا ومبالغة ليست محسوبة بدقة ، فاذا نحن استسلمنا لهذه اللغة الجذابة وصدقناها فكيف إذن نقبل حكمه على أداء نجوم آخرين غير بطل الفيلم . لكن يبدو أن فرحة الناقد بنجمه المفضل فى عمل جيد وممتع مثل « اللعب مع الكبار » مناسبة لتشجيعه حتى آخر المدى ، أو دفعه إلى التدقيق فى اختيار الأعمال التى تسنم إليه ولتوجيه (عبقريته) التى من الممكن أن تجعل منه ممثلا خطيرا لو أراد .

أنه كناقد بالرغم من هذا لم يتخل فى الحقيقة عن موقفه الأصيل فى الدفاع عن القيم التى يدافع عنها دائما .

ولكنه ـ هنا ـ إختار أن يصل إلى هذه الغاية من خلال دفقات جياشة تكشف عنه « كمعجب » يرى فى النموذج الذى يقف وراءه قوة تعبيرية لم تتحقق فى عالم السينما ، سواء المحلية فى مصر أو فى السينما العالمية على امتداد العالم كله (راجع نفس المقالة) .

هذا الحبور الشديد بوجود ممثل كوميدى عبقرى استطاع أن يوظف موهبته النادرة فى عمل جاد ونظيف يقابله جور كبير أيضا على ممثل كوميدى آخر ظهر قبله بنصف قرن هو على الكسار ، ومع أنه يعترف لهذا الأخير بالصمود أمام تيار نجيب الريحانى القوى إلا أننا نراه فى مقاله عن الكسار يعبر عن دهشته الشديدة بينما يطرح على القارىء هذا السؤال :

كيف كان الناس يضحكون علي ممثل كهذا ، يصنع أشياء كهذه ؟؟

المدهش أن المقال نفسه يتضمن الإجابة على هذا السؤال وباستفاضة أيضا .

فإذا صدقنا مقولة أن الأسلوب هو الرجل إذن لوجدنا فى أسلوب سامى شحنة كبيرة من سخرية لاذعة ، وشحنة لا تقل عن الأولى من الجسارة جعلت منه ناقدا مثيرا هو نفسه للجدل بل وللصخب فى أحيان كثيرة ، جموحا فى دفاعه وربما قاسيا وحادا فى هجومه ، لكنه فى كل الأحوال يدرك مايريد إيصاله للقارىء .

ولعل أهم مايشد النظر إليه ويجعل منه ناقدا متميزا وحاضرا رغم غيابه هو تحليله للعمل الفنى فى إطار العلاقة بينه وبين الحقبة الزمنية التى ظهر فيها وبين ظروف المجتمع الخاصة التى أفرزته ، لا تغيب عن ذهنه الواعى أو الباطن فكرة أن الفيلم ظاهرة ونتاج اجتماعيان ودون أن يغفل أنها كظاهرة تعبر عن نفسها بلغة خاصة ترتبط ، أو عليها أن ترتبط ، بقضايا الواقع الذى أفرزها ، حتى لو اقتصر التزامها على فك حصار الكآبة التى تشيعها مرحلة بعينها .

وفى مقاله عن فيلم « إشاعة حب » للمخرج فطين عبد الوهاب يقول : « حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه فليس هذا إلا تعبيرا عن دافع نفسى واقتصادى وأحيانا سياسى يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو اكثر فليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يغرقون السوق إلا هذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنوفهم الخبيرة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة وأن لديهم الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شىء وبأى شىء ، فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك .

وفى هذه المقالة نفسها نستشعر الحس الاجتماعى النافذ المعايش لروح الجمهور ، القادر على خلق وعى سليم لدى كل من المستهلك والمنتج فى عملية صنع الأفلام سواء تلك التى نصفها بالجدية والالتزام أو تلك التى نصمها بالضحك على عقول المشاهدين .

إنه وبنفس هذا الحس كان بمقدوره أن يقيس بقدر من الرقة التأثير النفسى لممثل بعينه وأن يمايز بينه وبين آخرين يلعبون نفس الدور .

ففى مجال معالجته للفيلم الكوميدى يؤكد بأن « أكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما فى اختلافه عن الممثل الآخر ، وهذا سليم فعلاً وقياساً عليه يبدو الاختلاف بين كوميديا الكسار وكوميديا الريحانى ، وبالقياس نفسه يمكن القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض وصولاً إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى » .

ويكشف الكتاب الذى فى أيدينا عن قدرة سامى السلامونى على تلوين لغته باللون المناسب تماما ، وربما كان أستاذنا الجليل **أحمد الحضرى** موفقا أشد التوفيق فى اختياره لهذه المقالات كى يلفت أنظارنا إلى هذه السمة فى كتاباته ، كيف يكيف أسلوبه حسب طبيعة العمل الذى يتناوله ويلون كلماته باللون الذى يعكس أثر هذا العمل داخل نفسه وأن يصيغ أسلوبه الصياغة المناسبة ومن هنا قد يجد القارىء نفسه غارقا فى الضحك وهو يتابع مقالاً عن فيلم يستفزه (أقرأ مقاله عن « كابوريا ») أو قد يجد الناقد أن القارىء له مشغول باختلافه الجذرى معه فى رأى كتبه لعرض تناوله لفيلم آخر ، ورغم هذا لا تملك إلا أن تقرأه من جديد حتى تتبين مدى صحة اختلافك معه .

فى عرضه لأحداث فيلم « **العزيمة** » على سبيل المثال نقف مثلا أمام هذه العبارة :

« بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكباريه على رحلة صيد » وبنت فرنساوية » فيلكمه حسين صدقي اللكمة الشهيرة وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها ويترك قصر الباشا غاضبا » .

الفيلم كله وحتى من وجهة نظره نفسه التى يطرحها فى هذا المقال نفسه لا يكشف فى أى موقع منه عن أى عداء يكنه بطله إزاء الباشا أو الطبقة التى ينتمى إليها أنور وجدى برمتها ، على العكس فكما نتذكر جميعا كانت أزمة البطل لا تضيق إلا وتنفرج بفضل « باشا » أو أحد أفراد هذه الطبقة ، والوظيفة الأخيرة التى يختارها ابن الحارة ويسعد بها هى العمل الحر فى مكتب مشترك مع أنور وجدى .. فالموقف « التصالحى » الملفق الذى كرسته السينما المصرية التقليدية يستمر فى هذا الفيلم أيضا الذى نعتبره بداية مشوار المدرسة الواقعية فى السينما المصرية ، فالواقعية هنا ترتبط أساسا بالشكل وليس بالمنظور

الاجتماعى ذى الرؤية الفكرية ..

لكن **أيديولوچية** الناقد هنا هى التى توجهه فى الحقيقة فهذه الكلمة الشهيرة هو الذى يوجهها نفسه إلى الطبقة التى يرفضها وليس البطل او على الأقل التى يرفض التصالح معها من نفس المنطلق الذى روجت له السينما ، وهذه الأيديولوچية تجد منطلقا لها فى تناوله أيضا لفيلم « **الجوع** » لعلى بدر خان ومن قبله « **الأرض** » ليوسف شاهين ، بل أنها تظلل بالفعل كل كتاباته ، فالناقد الملتزم فكريا واجتماعيا تجده فى كل الأحيان يعبر عن نسق القيم التى يؤمن بها ، ولا يملك إلا أن يكون منحازاً إزاء الطبقة التى اختار أن ينتمى إليها اجتماعيا ونفسيا ويدافع عن مصالحها رغم وعيه بعيوبها أو تصديه لهذه العيوب .

وبالرغم من نوازع سامى ومزاجه التى تلمحه فى كتابات له كثيرة بعيدة عن النقد إلا أنه يظل فى جوهره الحقيقى جاداً حتى فى أكثر حالاته تفكها وتهكما ، والجدية التى أعنيها تتحدد بوضوح من علاقته بالأعمال الفنية التى يتناولها ، هنا نجده ناقداً لا يسوق قلمه إلا ليعبر به عن ما يفرضه عليه العمل الفنى ذاته ، ولا تحكمه إلا معاييره هو الخاصة التى يزن بها هذه الأعمال ونادراً ما تجده منحازاً إنحيازاً غير موضوعى فى كتاباته النقدية بصفة أساسية .

فى معرض حديثه هنا فى هذا الكتاب عن المخرج **توجو مزراحى** الذى يعتبره « اسم من أهم الأسماء فى بدايات النضج السينمائى » نجده مثلا لا يذكر ـ عن عمد ـ فى تقديرى حقيقة أنه مخرج يهودى ربما حتى لا يهتم بالتعقيب ، مع أن معرفة هذه المعلومة تبدو بالنسبة لى ضرورية لفهم أشياء كثيرة ولأنها تلقى الضوء بصورة أفضل على ارتباطه الوثيق بليلى مراد فى باكورة مشوارها الفنى وتجعلنا نحن النقاد نفهم بشكل أعمق العديد من الإشارات البصرية والموضوعية فى موضوعات أفلامه وشخصياته ، وهذا لا ينفى إقرارنا بالمكسب الكبير الذى حققته السينما المصرية من خلال إسهاماته ، كذلك تلقى هذه الحقيقة الضوء على مسألة خروجه من مصر عام ١٩٤٦ وبطريقة غامضة ، أو بتعبير سامى « ينسحب تماما من الحياة السينمائية فى مصر بسبب غامض لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا قليلاً ... » .

لكن توجد اعتبارات أحيانا تولدها الحساسية فى ظروف مرحلة بعينها يكتب فيها الناقد أو قد تفرض طبيعة توجهات منبر معين يطل منه على قرائه قدراً من التحفظ ، وكما تكشف هذه المقالات المنابر التى كتب فيها سامى ، ولحسن حظه وحظنا انها أفسحت له المجال لكتابة مستريحة تتيح لنا معرفة موقفه النقدى والتدليل عليه ، وتنوعت أيضا زاوية التناول وطبيعة الموضوعات التى تصدى لها ، فبعض هذه المقالات أقرب إلى ما نسميه بالبروفيل ، أى لمحة مختصرة عن مسيرة فنان ، مثل مقاله عن **اسمهان وفريد الأطرش** .. الذى يعبر فيه عن إعجابه الشديد بأسمهان ووجهها الذى يراه « مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة ... » .

وفى بعض هذه المقالات يرصد الملامح الخاصة بسينما فنان مثل **يوسف وهبى** يرى « أن أفلامه هى التى وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التى مازالت سائدة حتى الآن ... » وهو رأى يحتاج إلى نظرة مدققه ومتانية للإنتاج السينمائى المصرى ككل حتى نحدد الخطوط التى امتدت من البداية حتى النهاية على المستوى الفنى والموضوعى وأيضا على مستوى أسلوب التناول ...

لكنه أيا كانت نسبة الدقة فى هذا الحكم وأيا كان حجم اقترابنا أو بعدنا عما يراه الزميل العزيز ـ رحمه الله ـ فى هذا الرصد السريع ، إلا أن هناك إتفاق قد يصل إلى حد التطابق فى أن هذه المقالات التى بين أيدينا إنما تضع قارئها أمام نافذة يطل منها على علامات طريق ومحطات رئيسية فى مسيرة السينما فى بلادنا وبنظرة كلية سنجد أننا فى حضرة رأى جاد وله اعتباره عن أقطاب السينما الوطنية ، وسنجد هؤلاء الأقطاب ممثلين بأحسن أعمالهم أو بأكثر هذه الأعمال إيضاحا وتبيانا لأسلوب سينماهم : **محمد كريم** و« **يحيا الحب** » ، **كمال سليم** و« **العزيمة** » ، **صلاح ابو سيف** و« **بداية ونهاية** » ، **عاطف سالم** و« **الحفيد** » ، **يوسف شاهين** و« **الأرض** » ، **كمال الشيخ** و« **لن اعترف** » .. إلخ .. إلخ .

وسيجد قارىء هذا الكتاب أيضا خريطة صغيرة محددة المعالم لتضاريس السينما المصرية الحديثة مع أبرز ملامحها ومواقع الخصوبة والملوحة فى مسيرتها بدءا من **محمد عبد العزيز** وفيلمه « **انتبهوا أيها السادة** » الذى يدق الناقوس محذرا ومنبها لخطورة التحريف والخلل الذى أصاب القيم الاجتماعية والأخلاقية ، هذا الخلل الذى دفع بالزبال إلى مكانة أعلى من أستاذ الجامعة وذلك فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى ثم مرورا **بعاطف الطيب** وفيلمه « **سواق الأتوبيس** » الذى يمضى خطوة أعمق فى مجال استبصار تأثير هذه المرحلة ذاتها على أبناء الطبقة المتوسطة وما أصاب منظومة القيم الجميلة التى كانت تسودها من تشوهات وقبح ليس فقط على المستوى الاجتماعى والاقتصادى وإنما وبصوره أوضح على المستوى الأخلاقى والنفسى .

وعلى **عبد الخالق** وفيلمه « **العار** » الذى يطرح لأول مرة مناقشة جدلية مثيرة لشخصية تاجر المخدرات والمفهوم الشعبى لها ومن منظور اجتماعى ودينى خطير ويقدم « نموذجا فى شخصية عبد البديع العربى من أقوى النماذج فى السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا » .

ثم فيلم « **الجوع** » **لعلى بدر خان** الذى يجسد حالة خاصة لمخرج يسعى إلى فرض مايريده حتى لو كان يسبح ضد تيار السينما التجارية السوقية ، ومن خلال تقديم عمل استهلكه مخرجو هذه السينما ، ونعنى رواية « الحرافيش » ومعالجته لها من خلال منظوره هو الشخصى ومن خلال « رؤية جديدة ومستقلة تنتمى لعلى بدر خان أكثر مما تنتمى لنجيب محفوظ » .

ثم **محمد خان** وفيلمه الجميل « **زوجة رجل مهم** » الذى يدور بتعبير سامى السلامونى فى نفس المنطقة التى دار حولها فيلم آخر ظهر فى نفس الوقت هو « **ضربة معلم** » وهى الدائرة التى يصبح مركزها رجل البوليس ... » .

ثم **خيرى بشارة** وفيلمه « **كابوريا** » الذى لا يمثل فى الحقيقة أفضل ما انجزه مخرجه صاحب « **الطوق والأسورة** » و« **العوامة ٧٠** » .. إلخ .. ثم انتهاء **بشريف عرفة** و« **اللعب مع الكبار** » .

فى هذه الخريطة المركزة لا يلقى الناقد الضوء على مخرجى السينما الحديثة فحسب وإنما نجومها وكتابها ومصوريها وصناع ديكورها ولو أن الكتاب إتسع لمزيد من مقالاته إذن لأفسح المجال لصورة أشمل وأكثر إيضاحا ـ ليس فقط ـ للإنتاج السينمائى وإنما للملامح اجتماعية ونفسية وسياسية بارزة لحقب زمنية عاصرناها وعشناها .

عموماً هناك ملامح ثابتة وقوية تشير إليها هذه المقالات لعل أهمها :

الحضور القوى والأكيد للوعى الاجتماعى والسياسى الذى يميز الكاتب الذى يتعرض لفن ترفيهى فى الأساس .

تميز الناقد بالثقافة والدراسة وإصراره على دور إيجابى اجتماعى يلعبه من خلال الممارسة النقدية للأعمال الفنية ..

حضور قوى وأكيد لأسلوب تعبيرى لغوى ساخر وخفيف دون المساس بالجدية المطلوبة ، الشيء الذى يجعل مقالاته قادرة على الترفيه والتسلية ناهيك عن إشاعة روح الجمال والإحساس به وهى صفات مشتركة بين كتاباته للسينما ، وبين السينما الجميلة التى أحبها ودافع عنها .

أخيراً .. وبرضانا .. أورغماً عنا .. علينا أن نعترف هنا بأننا أمام ناقد متفرد ، ولن أقول « عبقرياً » رغم استخدامه هو المسرف أحياناً لهذه الصفة ، علماً بأنه لا يختلف أبداً من حيث القيمة والجدية عن أى إنسان فنان أغدق عليه هو وبكرم شديد هذه الصفة « العبقرية » .

خيرية البشلاوى

مقالات عام : ١٩٦٩

«ميرامار» .. بعد هدوء الضجة !

لا يمكن الحديث عن «ميرامار» دون ربطه بالاتجاه الأخير لكمال الشيخ للارتباط أكثر بقضايانا الملحة.. ومن أفلام الاثارة البوليسية المحبوكة التى استهوته فى مرحلة من مراحل تطوره الفنى الى تقديم أعمال نجيب محفوظ و «غروب وشروق» لجمال حماد و«بئر الحرمان» لاحسان عبد القدوس يبدو أن كمال الشيخ يريد بالفعل أن يغير طريقه القديم ويوظف موهبته الناضجة فى أعمال أكثر مصرية.. وربما أكثر عمقا ..

ومن بين كل سيل الأفلام المصرية التى تخرج كل عام فان أفلام كمال الشيخ بالتحديد تمثل بالاضافة الى أفلام أسماء قليلة جدا أخرى من مخرجينا.. وجها آخر مختلفا للسينما المصرية .. وهو وجه لا يمكن أن نسرف فى التفاؤل فنعتبره وجها مشرقا .. وانما يمكن أن نعتبره بلا تجاوز «وجها غير مخجل».. أى أننا يمكن أن نعرض هذه الأفلام على العالم دون أن نحس بالخجل .. ولكن تبقى علاقة هذه الأفلام بالمستويات التى حققتها السينما العالمية الآن .. موضوعا آخر تماما.. من الظلم لهم ولنا أن نفكر فيه الآن ونحن نتلهف فقط على فيلم مصرى نظيف !

وهذا بالضبط ما يحققه كمال الشيخ فى «ميرامار» : الفيلم المصرى النظيف.. الذى يصبح عجبا وسط ركام الأفلام الهابطة التى تعالج موضوعات خرافية بالنسبة لواقعنا الحى.. وبمستوى حرفى لا يمت للسينما بصلة ..

ولا يصبح غريبا أن يحقق «ميرامار» نجاحا جماهيريا كبيرا .. بكل ما يملك من امكانيات النص الأدبى الممتاز .. ثم مجموعة الأسماء الكبيرة التى حشدها.. ثم بأسلوب السيناريو والإخراج النظيفين كما قلت .. والذى يحس إزاءه المتفرج العادى أو حتى المثقف بأنه يتلقى عملا فنيا بالفعل لا يصدم ذوقه .. ثم هو عمل مصرى فى المحل الأول .. يعالج موضوعا مصريا راهنا وشخصيات مصرية حقيقية تعيش بيننا اليوم وتناقش قضايا هى فى النهاية قضايانا التى نناقشها فى بيوتنا.. وهانحن لأول مرة .. نراها تناقش على الشاشة .

وهذه فى تصورى هى القيمة الحقيقية الأولى لفيلم «ميرامار» الذى لقى تجاوبا شديدا من قطاعات مختلفة من الجمهور لأنه قدم لهم لأول مرة شيئاً مصريا واقعياً ومعاصرا جدا .. وشديد

اللصوق بظروفنا نحن .. وهو يقدمه بصراحة قد لا تكون مألوفة لمتفرج الفيلم المصرى.. وهذا سر التعاطف الشديد مع شخصية يوسف وهبى مثلاً.. الذى بالغ البعض فاعتبروه «لورنس أوليفيه العرب».. ورغم أن يوسف وهبى أدى دوره باقتدار كبير بالفعل إلا أننا لابد أن نتساءل : ماذا لو جردنا يوسف وهبى من الحوار الذى كان يجىء على لسانه ، بل ماذا لو جردنا الفيلم من تعليقات يوسف وهبى بالذات .. ؟ كم كان سيبقى لدور يوسف وهبى .. وللفيلم كله .. من قيمة .. ؟

إن النظرة النقدية المجردة تكشف عندئذ عن فيلم أقل عمقا وادراكا بكثير لازمة زهرة من رواية نجيب محفوظ .. وعن لغة سينمائية محدودة للغاية فى حركة رتيبة مكررة وكمية كلام لا حد لها وجو أقرب الى المسرح وحجم واحد للقطات الفيلم كلها هو الحجم المتوسط وبحركة كاميرا شبه منعدمة ليس بحكم المكان المحدود .. بل بحكم نقص «كمية» السينما فى الفيلم .. اعتمادا على كمية الكلام .. والضحك أيضا.. !

● نشرة « نادى السينما » الموسم الثالث ١٩٧٠/٦٩ العدد (٥) ١٩٦٩/١١/٢٦

المكامير مأساة فيلم من بلدنا

لا يدرى أحد ما الذى يمكن أن يفعله أشد أعداء القطاع العام السينمائى ضراوة لكى يخربوا أفلامه .. أكثر مما يفعله جهابذة موظفى المكاتب المنتشرين فى أكثر من مبنى لا ليصنعوا شيئاً على الاطلاق أكثر من أن يصلوا الى حلول غبية لمشاكل السينما المصرية المحتضرة .. بأن يضيفوا اليها مشاكل جديدة تقرب لحظة الوفاة النهائية .

فبالاضافة إلى المشكلات التقليدية للسينما المصرية من نقص فى الفكر وتخلف فى التكنيك.. أضاف الجهاز البيروقراطى الذى يدير العملية السينمائية.. مشاكل التوزيع والتسويق والاعلان وسوء كل ما يفعله موظفو القطاع بأفلام القطاع العام ولصالح القطاع الخاص فيما يبدو !

ولا أحد يمكن أن يفهم أن يعرض جهابذة المؤسسة فيلمين متشابهين من حيث الموضوع والجو والشخصيات مثل «يوميات نائب فى الأرياف».. و «حكاية من بلدنا» فى نفس الوقت وأن تكون حفلة افتتاحهما فى نفس الليلة ؟

ولا أحد يمكن أن يفهم أن تظل السينما المصرية تتجاهل الريف المصرى تماما ثم تتذكره فجأة وكأنه اكتشاف لتغرق السوق بثلاثة أفلام عن الريف فى شهر واحد؟

ولا أحد يدرى بأى منطق فكرى أو تجارى أو دعائى .. يمكن أن نعرض بعده «يوميات نائب فى الأرياف» بكل امكانياته المادية والفنية.. ثم نعرض «حكاية من بلدنا» بكل تواضعه وفقره فى الامكانيات والمواهب .. رغم تشابه الموضوعين الى حد كبير.. ألم تكن ذرة ذكاء واحدة تكفى لكى تعرض الفيلم الثانى أولا لكى لا يجهض ويموت دون أن يحس به أحد .. بعد أن يكون الفيلم الأول الكبير قد امتص السوق واهتمامات الناس؟

من الذى يفكر .. ومن الذى يخطط ؟ وأليس موزعو علب الأحذية أكثر خبرة بتوزيع أفلامنا من عباقرة المكاتب المنتشرين كالنمل فى عمارات القاهرة ؟

حكاية فيلم من بلدنا

والواقع أن مأساة «حكاية من بلدنا» تبدأ حتى قبل أن يصبح فيلما قابلا للتوزيع.. فهو يبدو ابنا

غير شرعى اشترك الجميع فى وضع بذرته.. ولكن لا يريد أحد أن يستقبله حينما يخرج إلى الدنيا..

فربما كان مجيد طوبيا اسما صعبا على أذن المؤسسة.. لأنه بالتأكيد شاب جديد ويحمل فكرا جديدا وغريباً بالضرورة على السينما المصرية ومزاجها التقليدى وقوالبها المحفوظة من ألف سنة والتى يمكن أن تدر نقوداً.. رغم أنها فقدت أخيراً حتى هذه الميزة .

وربما تورطت المؤسسة من البداية فقبلت أن تسمح للدم الجديد بأن يتسلل إلى ذهن الفيلم المصرى ليغير ملامحه.. أو أن يكون اعطاء الفرصة لمجيد طوبيا وزملائه من جيل الشبان مجرد مناورة سياسية لابتلاعهم واجهاض مواهبهم قبل أن تستشرى وتشكل خطرا على الاخطبوط التقليدى للسينما القديمة التى أصبحت مهمة افساد ذوق جمهورنا حكرا عليها ..

ولا يملك جيل السينمائيين الجدد حيال مؤامرة الابتلاع هذه إلا أن ينزلقوا اليها .. لأنهم لا يملكون من ناحية خبرة الغابة التى يتعاملون معها ولا أخلاقياتها.. ولأنهم أولا وأخيراً لابد أن يعملوا ..

ويسقط الشاب الجديد فى الشرك المنصوب له .. ويترك عمله فى الأيدى القديمة الخبيرة المدربة ويتفرج يومين على التصوير .. ويقف فى البلاتوه مزهوا فى البداية بكلماته تتحول الى صورة والى حركة حية.. ويبتسم له الدهاقنة العظام ويربتون على كتفه فى عطف أبوى وأستاذية رائعة التواضع.. ويخرج العمل فى النهاية مسخا شائها لا علاقة له بالجديد ولا بالقديم .. وأن كان يؤخذ بالتأكيد قرينة على فشل أكذوبة الجديد.. وتدق المزيكة للاسطوات القدامى !

مخرج قديم .. لماذا ؟

وبالنسبة «لحكاية من بلدنا» فان السيناريو الذى أعده مجيد طوبيا عن القصة التى كتبها هو أيضا .. يعطى امكانيات جيدة لصنع دراما مصرية حقيقية خصبة.. ثم امكانيات عمل سينمائى ممتاز لو تولته أيد واعية فكريا وتملك قدرات سينمائية أيضا.. ثم لو منحت له الامكانيات المادية والبشرية التى تحشد لأعمال أخرى.. لمجرد أنها مرتبطة بأسماء أخرى.

إن مجيد طوبيا يعالج خطا دراميا ممتازا .. كان أساسا لكثير من أعظم الأعمال الفنية على مدى تاريخ الفن كله .. وهو صراع المجموع الذى لا يملك شيئا ضد الفرد الذى يريد أن يملك كل شىء ولو بجوع الآخرين ..

ويتناول مجيد طوبيا فى «المكامير» زاوية مصرية تماما من زوايا هذا الصراع المادى الأدبى الذى يصنع حركة التاريخ اقتصاديا واجتماعيا .. فالاحتكار هنا واقع على غذاء أساسى للشعب .. ويتميز عن كل صور الاحتكار الأخرى فى بلادنا بوقوعه فى قرية برهيم بريف المنوفية.. – التى تصبح رمزا لأى احتكار آخر لأى أداة من أدوات الانتاج وفى أى مكان – حيث يحتكر العمدة تخزين الفول فى مكامير الفلاحين .. وبالأسعار التى يفرضها هو على الطرفين .. وبالرضوخ

الغريزى فى أعماق البعض .. يستسلمون لاحتكار العمدة ولا يحاولون ببساطة أن يديروا مكاميرهم بأنفسهم .. وتحاول بعض العناصر الايجابية فى القرية الوقوف فى وجه العمدة .. عبده الفلاح الثورى الذى يحاول ايقاظ ضمير القرية الراكد الذى يطوف طرقاتها محاولا تحريك رماد يبدو مطفأ تماما.

– آه يا بلد .. كمروا الفول كمروا .. المكامير بتكسب دهب تحتيكم .. بس يا خسارة مش ليكو .. الفراخ بتبيض عشان غيرها يأكل عجة !

ويضع مجيد طوبيا المغزى الاقتصادى لعملية الاستغلال فى جملة واحدة بسيطة على لسان عبده :

– الأرض أرض الفلاحين والمكامير فى قلبها .. طيب ما تأجروها منكو للتاجر على طول .. الا لازم العمدة فى الوسط ؟!

وهناك ممدوح طالب الجامعة الثورى الذى يقضى أجازته فى القرية ويحاول أن يصنع شيئا هو الآخر .. ولكنه يصدم بأن أباه الشنوان المدرس الالزامى المحال للمعاش .. يعمل الآن خطيبا فى المسجد وبوق دعاية للعمدة وللعملية الاحتكارية كلها مقابل زكايب الفول التى تدخل بيته رشوة من العمدة .

أما مرسى الفلاح السلبى فهو يرفض الاحتكار ولكنه يكتفى بالفرجة على صراع الفلاحين وينتظر أن يقوده أحد الى ما يمكن عمله.. وعندما يبدأ الحركة بالفعل يسقط قتيلا برصاص العمدة لتصبح أرملته زينب أكثر عناصر الحركة من بعده .

وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة لأى صراع كهذا .. فلا حل إلا أن يتولى الناس زمام أمورهم بأنفسهم ويستردوا ملكياتهم .. وهذا وحده يكفى لينتهى العمدة وأى عمدة حتى لو لم يمت جسديا كما رأينا فى الفيلم ..

ماذا فى الفيلم ؟

ان الفيلم غنى اذن من حيث امكانياته الدرامية ومن حيث خصوبة وعمق شخصياته .. ولقد كان ممكنا تنفيذ السيناريو الذى كتبه مجيد طوبيا تنفيذا خلاقا محكما يعطى الفيلم شكلا نهائيا جيدا.. لأن أى سيناريو فى العالم يمكن أن يجهض بالتنفيذ الردىء .. ولقد كان واضحا فى «حكاية من بلدنا» مدى رداءة التنفيذ وتخلفه وبدائية اللغة التى استخدمها الاخراج لترجمة السطور المكتوبة الى صور .. وكان الجمود والرتابة وفقر الحركة والمناظر واضحا فى كل لقطة.. فالصراع الأساسى نفسه حول المكامير كان باهتا .. وحركة الفلاحين باهتة.. وسيطرة المخرج على أبطاله كانت معدومة .. بحيث كانوا يتحركون «بدون نفس» بينما فقدت الكاميرا قدرتها على الحركة فوقفت فى مكانها ليتحرك من حولها الآخرون .. لقد انعدمت الصياغة السينمائية تماما

لهذا السيناريو ..

ولقد كان من حق المخرج أن يضيف الى سيناريو مجيد طوبيا ليبدد بعض ما كان يشوبه بالفعل من جمود.. وليعطى الأحداث حركة وحيوية أكثر .. ولكن الذى فعله أنه على العكس لم يضف شيئاً إلا مزيدا من الجمود والرتابة .. بل أنه حذف كثيرا مما وضعه كاتب السيناريو نفسه.. وسمح لنفسه بأن يتجاهل كثيرا من رموزه ودلالاته المهمة لتوضيح خط القصة العام .

أن عناوين الفيلم نفسها كما كتبها السيناريو كانت تنزل على مشاهد توضح أهمية الفول كغذاء رئيسى.. مما يوضح بعد ذلك خطورة احتكاره ولكن المخرج ألغى هذه المشاهد .. وشخصية ممدوح طالب الجامعة الذى يعتبر أكثر عناصر الفيلم وعيا .. رسمها السيناريو شخصية مرحة بقدر ما هى واعية .. ولكن المخرج أبى الا أن يقدم النموذج التقليدى للثورى المتجهم الذى يخطب طول الوقت ولا يبتسم أبدا.. كما تقدمه السينما المصرية دائما.

وألغى المخرج «فوتو منتاج» لعملية تكمير الفول بعرض مراحلها كلها من البداية .. رغم أنه رأها على الطبيعة فى برهيم الحقيقية .. ورغم أنها لم تكن تكلفه أكثر من تسجيلها بالكاميرا كما يحدث فى الواقع .. ورغم دلالتها الحيوية لسياق الفيلم ..

وهناك التنفيذ الشديد الفتور لمشهد الاعتداء بالضرب على شكرى سرحان بطريقة مضحكة.. بل مشهد موته نفسه.. ولقد كانت شخصية شكرى سرحان كلها أكثر شخصيات الفيلم تسطيحا وهزالا .. وكان بطريقة أردأها تمثيلا أيضا. ولا أدرى اذا كان المخرج قد غامر باعطاء البطولة النسائية لوجه جديد.. فلماذا أصر على شكرى سرحان لهذا الدور الهزيل بالذات .. ولماذا لم يعط فرصة لاسم جديد آخر .. مع أن أى وجه جديد لم يكن ليمثل أسوأ من ذلك ولا أكثر برودا وتكلفا!

وإذا كان عظيما أن نعطى فرصا لوجوه جديدة .. أليس من الحرام أن نخنقها فى بدايات سيئة كهذه يمكن أن تحطم مستقبلها كله ؟

أن ناهد جبر وجه مصرى حقيقى وتملك موهبة لا شك فيها وقدرة على التعبير أكبر مما أعطته فى هذا الفيلم .. ولكن وقوع هذه المواهب الجديدة فى أدوار هزيلة كهذه قد لا تخدم هذه الوجوه بقدر ما تقتلها أما أن يكون هدف المؤسسة هو استغلال هذه الوجوه الجديدة لأنها أرخص .. فان هذا يصبح مخططا خبيثا بالفعل لاحتكار «مكامير» أخرى بشرية هذه المرة !

● جريدة « المساء » ١٩٦٩/٣/١٦

«يوميات نائب فى الأرياف»
بين السينما والنوايا الطيبة

لا تكمن محنة السينما المصرية الحقيقية فى أن جهازها القديم يصنع أفلاما سيئة، وانما فى أن جهازها الجديد نفسه يصنع أفلاما أسوأ .. وهذه كارثة تعنى أنه حتى الجيل الاوسط من مخرجينا قد خذلنا هو الآخر، ولم يبق الا انتظار جيل السنوات القادمة الذى لم يتكون بعد .. وان كان لابد أن بذرته توضع الآن .. فالمستقبل إذاً مشرق بالضرورة .

وحين يصنع جهاز السينما المصرية الجديد أفلاما أسوأ مما يصنعه جهازها القديم، فان هذا لا يمكن أن يعنى بحال من الأحوال أن «شىء من الخوف» لحسين كمال أسوأ من «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفى، ولا أن «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق صالح أسوأ من «صراع المحترفين» لحسن الصيفى .. وانما يصبح لهذا التعبير معنى واحد محدد، هو أن فيلمى حسين كمال وتوفيق صالح أسوأ بالفعل من فيلمى حسام مصطفى وحسن الصيفى .. من حيث المقارنة الدقيقة المنصفة بين ثقافة ومستوى وامكانيات المخرجين الأولين وقدراتهما الفكرية والعملية، وما تنتظره منهما السينما المصرية بالفعل، وهو ما لا يملكه ولا يدعيه على الأقل المخرجان الأخيران !

واذا كان النقد المقارن أقسى وأكثر علمية من أن ينطبق على السينما المصرية فى احتضارها الراهن، فأننا نعدل بسرعة عن منهج المقارنة هذا – حتى بين فيلمين مصريين – ونحاول أن نناقش كل فيلم مصرى على حدة .. وكعالم قائم بذاته معزول تماما عن معركة السينما فى العالم كله ، بل وفى مصر نفسها، واذا كان هذا منهجا نقديا ضد العلم .. وضد السينما أيضا !

ومن خلال فيلم توفيق صالح الأخير «يوميات نائب فى الأرياف» يصبح لابد من اعادة النظر فى حقيقة قدرات توفيق صالح كلها كفنان سينما ... لا سيما بعد أن تكررت فى هذا الفيلم نفس ملامح فيلمه السابق «المتمردون»، بحيث لا تصبح مجرد عيوب أو أخطاء حدثت بالصدفة كما يحدث لأى مخرج كبير فى العالم .. وانما تصبح طابعا مميزا لتوفيق صالح، أو أسلوب عمل، أو مقياسا دقيقا لقدراته الحقيقية.

وأن تكون هذه هى قدرات توفيق صالح الحقيقية كما تبدو من فيلمين متتالين.. فانها تصبح كارثة حقيقية بالفعل أن ينتهى بهذه السرعة حلم من أحلامنا بسينما مصرية جديدة.. فتوفيق صالح واحد من أحلامنا هذه.. ومن أفضل شبان السينما الجديدة وأكثرهم وعيا وجدية، لا أظننى من البداية فى حاجة لأن أعلن تعاطفى الفكرى الكامل مع توفيق صالح كقيمة مصرية جديدة، ليس فنيا فقط، بل وسياسيا أيضا وأولا، وأنه لمن المؤسف أن يجد الناقد الشريف نفسه يقف فى صف واحد مع حملة أقلام مرتزقة يقفون فى وجه الجديد وتحركهم أكثر من ريح مسمومة..

ولكن ماذا نفعل اذا كان هذا الجديد نفسه لا يصنع شيئاً يجعلنا نتحمس من أجله ونداقع عنه فى وجه كل مؤامرة الفكر الرجعى.. بل أنه على العكس يمنح الفرصة للسماسرة القديمة ليعلنوا سقوطه حتى قبل أن يبدأ ؟؟

وبالنسبة لتوفيق صالح بالذات .. فقد تتضمن أفلامه فكرا جيدا... ونوايا طيبة، ومنهجا نظيفا فى العمل .. ولكنها بالتأكيد لا تتضمن كثيرا من السينما..

ولست أريد أن أعود هنا لامضغ المشكلة الخرافية القديمة عن الشكل والمضمون، ولكنى أريد فقط أن أعود فأؤكد أنه فى السينما بالذات، يمكن أن تسقط أشرف الأفكار والنوايا الطيبة تحت وطأة التنفيذ السيىء.. لأن السينما وسيلة تعبير جمالية أساسا، ولابد أن تحمل الى جانب قيمها الفكرية، قيما أخرى تشكيلية وبصرية، وهى من هنا لا يمكن أن تنفذ الى ذهن المتفرج إلا من خلال بصره.. وهذه بديهية بسيطة جدا لا يدركها كثير من أصحاب النوايا الطيبة من السينمائيين الذين يبذلون مجهودا كبيرا لكى يقولوا بالسينما أشياء عظيمة، ولكن تسقط أفلامهم لأنها تعجز عن الوصول الى جمهورهم، ولو أنهم بدلا من أن يضربوا كفا بكف بعد ذلك، حاولوا أن يدركوا أن السينما علم قائم بذاته منفصلا عن علم السياسة والأخلاق، فربما صنعوا فيما بعد أفلاما جيدة، لأن الفيلم ببساطة لا يمكن أن يتحدث عن السياسة والأخلاق إلا إذا تحدث أولا عن السينما، وللسينما لغتها وجمالياتها الخاصة التى يجيد أصحاب النوايا الشريرة استخدامها .. فلماذا يعجز عن ذلك أصحاب النوايا الطيبة ؟!

ليس فى الكتاب

وفى «يوميات نائب فى الأرياف» نحس بأن كل نوايا «التوفيقين» الطيبة - توفيق الحكيم وتوفيق صالح ! - قد أجهضت بالفعل فى عمل ركيك تماما وشديد الرتابة والضحالة، عمل يبدو فى أحسن حالاته فيلما تعليميا يحدثنا بأستاذية مباشرة عن مساوئ الريف المصرى قبل الثورة، وعن خطأ تطبيق نصوص القانون دون روحه.. وتغليب سلطة الأمن على العدالة.. واستبداد الجهاز الادارى واستغلاله لبؤس الفلاحين وجهلهم، ومحنة الديمقراطية القديمة وعديد من القضايا الأساسية الخطيرة فى ريفنا، والتى عالجها توفيق الحكيم فى كتابة أفضل وأجمل ألف

مرة مما عالجها فيلم يملك كل امكانيات سينما أواخر الستينيات، فاذا كانت مهمة السينما الأساسية هى «اعادة الرؤية» واثراء وتجميل وتكثيف العمل الأدبى .. فان أكبر جناية على هذا العمل الأدبى أن تجيء السينما فتقتله وتسلبه جماله وحيويته، والغريب أننى منذ أن رأيت فيلم «يوميات نائب فى الأرياف»، ما زال هذا اللغز يحيرنى : وهو كيف كانت سطور هذا الكتاب العظيم عندما قرأته فى المدرسة الثانوية، أكثر حركة وحيوية ونبضا بالجمال، بل وأكثر ثورية حتى فى ذلك الوقت المبكر البعيد، من هذا الفيلم السينمائى عن العمل نفسه، الذى شاهدته فى الاسبوع الماضى فقط ؟!

السبب للوهلة الأولى هو الجمود الشديد الذى ساد الفيلم، فى الحركة الرتيبة المتكلفة، وبطء الايقاع الذى لابد أن يصبح حجة متعمدة «لكى يساير بطء ايقاع الحياة فى القرية كما لابد سيقال!!»، ثم هذا الاحساس العجيب بأن ما نراه ليس حقيقيا، لا القرية ولا الفلاحون ولا القضية نفسها، مع أن الأحداث تدور فى جو ريفى تماما وبأزياء ريفية، ولكن هناك شيئاً آخر غير الأزياء والديكور ينقص هذا الفيلم .. هو الاحساس «بالواقع» نفسه.. وهذا شيء ليس فى الكتب !

البحث عن سيناريو

ولقد كان مثيرا للدهشة بالفعل أن يتنازع الفريد فرج وتوفيق صالح على «شرف» كتابة سيناريو هذا الفيلم ألى حد الاحتكام للقضاء... فليس هناك مبرر لأن يتنازع فنانان كبيران مثلهما على ملكية سيناريو غير موجود أصلا .. فأنا أجزم بأن فيلم «يوميات نائب فى الأرياف» لم يمر مطلقا بمرحلة كتابة السيناريو .. وانما وضعت صفحات توفيق الحكيم أمام الكاميرا رأسا فى ترجمة حرفية لصوره وحتى كلمات حواره التى رسمها فى الكتاب ببراعة، ولم يضف عليها لا الفريد فرج ولا توفيق صالح شيئاً..

وحتى على افتراض أن هذا الذى فعلاه بالكتاب يمكن أن يكون «سيناريو» بالمفهوم الفنى المحدد لهذه الكلمة، ولمجرد أنهما قاما بتقطيع الكتاب الى صور وحوار، فان على كليهما فى الواقع أن يتنصل من مسئولية ارتكاب هذا العمل بالشكل الذى رأيناه على الشاشة ، وأن يحاول كلاهما أن يتنازل عن أجره للآخر مقابل أن يتحمل مسئولية كتابة السيناريو بمفرده !

واذا كان الفريد فرج كاتبا مسرحيا جيدا فان هذا لا يكفى ليصبح كاتبا سينمائيا جيدا، فهذان شيئان مختلفان تماما، وقلائل فى العالم كله هم الذين استطاعوا أن يصنعوا الشيئين معا، وإذا كان هذا هو مفهوم الفريد فرج عن الكتابة للسينما فان عليه أن يعود فورا الى المسرح .. من أجل مستقبل المسرح نفسه.. والسينما أيضا !

والغريب أن يجد الانسان نفسه – رغم احساسه الشديد بالصغر والتواضع – مطالبا بأن يشرح لأساتذة كبار جدا مبادئ تبدو بديهية ، وربما تعلمها منهم أنفسهم، تقول مثلا أن مهمة أى

سيناريو فى العالم هى اعادة خلق النص الأدبى سينمائيا .. وسيناريو «يوميات نائب» لم يصنع أكثر من «اعادة نقل» لسطور الكتاب الى صور متتابعة، وبكاميرا ساكنة جدا ومهذبة طول الوقت لا تريد أن تزعج رقاد القرية والفلاحين .. وبمونتاج بدائى رتيب يقطع اللقطات لمجرد انها انتهت ، ويلصقها بما يليها لأنها لابد أن تلصق لتصبح شريطا واحدا حسب تتابع زمنى معين لم تقطعه الا مشاهد «فلاش باك» ساذجة ومن أسوأ ما قدمته السينما المصرية.. تقطع السرد لترينا خناقة ردح بين زوجة المأمور وزوجة القاضى.. حتى لا تفوتنا هذه اللحظة التاريخية !

ضحك أم بكاء

واذا كان توفيق صالح والفريد يتنازعان حقيقة على السيناريو فاننى أريد أن أعرف من منهما مسئول عن مشهد الردح هذا بين الزوجتين والذى كان مقصودا به ولا شك أن يضحكنا .. تصوروا زوجة المأمور تلبس سترة زوجها العسكرية، وزوجة القاضى تلبس شريطه الاخضر وطربوشه – فوق الفساتين – ثم تصعد على سطوح بيتيهما المتواجهين لكى تتبادلا الردح ، فى أسوأ وأبشع مشاهد السينما المصرية على الاطلاق وأشدها سوقية وابعثها على البكاء لا على الضحك .

وتصوروا أن اثنين من أشهر فنانينا يتنازعان على سيناريو يتضمن مشهدا كهذا!!

وصندوق الملابس الذى سقط فى الترعة فأخذه الفلاحون العراة ووزعوا محتوياته على بعضهم، ووضعهم المخرج أمام الكاميرا مثل اراجوزات السيرك فى ملابس مضحكة تماما كأنهم فى كرنفال ! محولا بذلك مأساة البحث عن كساء ولو من صندوق غارق بالصدفة، الى مجرد مشهد قمىء لاضحاكنا، مجهضا بذلك مأساة الفلاح العارى والسلطة المشغولة عنه والمتربصة فقط لمحاكمته عند أول محاولة منه ليعيش ، وضاعت كل القيمة الدرامية والسياسية لموقف الفلاحين المطالبين «بالهدمة» ليصبحوا أمام كاميرا غير واعية .. مجرد اراجوزات مضحكة !

أشياء أخرى

ويبقى بعد ذلك أن نتحدث عن الرمزية المفرطة فى السذاجة، فعندما تبيت ريم فى بيت المأمور... نرى فأرا يدخل المصيدة، وعندما تنتشل جثتها من الترعة فى آخر مشهد توضع جثتها فوق صندوق الانتخابات الملقى فى نفس الترعة.. فالمخرج يضع الجريمة الفردية الخاصة فوق الجريمة الاجتماعية العامة فى أشد مشاهد السينما سذاجة ومباشرة .. وبصرف النظر عن معقولية وضع الجثة فوق الصندوق وليس على الأرض، لمجرد أن المخرج يريد أن يصور هذا المنظر فى السينما، ناسيا بديهية أخرى، وهى أن الرمز يكتسب قيمته وايحاءه من انتزاعه من واقع الحياة العادية، وليس بافتعاله سينمائيا !

وهناك التمثيل الباهت الخالى من الحرارة، سواء من القدامى الذين لم تخدمهم أدوارهم المسطحة، أو من الوجوه الجديدة التى يظلمها هذا الفيلم لأنه لا يعطى فرصة حقيقية لمواهبها، واذا كانت راوية عاشور فى دورها الصغير جدا والصامت تقريبا، تنبئ عن وجه مصرى أصيل وموهبة حقيقية، فان هذا الفيلم قد قتل تماما أى فرصة أمام موهبة محمد مرشد الذى حبسوا قدراته التعبيرية الكبيرة فى دور جامد بلا أبعاد وحركة متخشبة طول الوقت .

الموسيقى ، اذا كان فؤاد الظاهرى هو قدر السينما المصرية الذى لا فكاك منه، فما الذى يغرى مخرجا يريد أن يصنع جديدا، بأن يستخدمه هو الآخر، واذا لم يكن هناك غير فؤاد الظاهرى فى مصر .. فان فيلما بلا موسيقى اطلاقا سيكون أفضل بلا شك من هذه الموسيقى الركيكة المكررة القائمة على جملتين يجترهما الظاهرى كل مرة وطوال عشرين سنة، بحيث يستطيع أن يضع موسيقى هذا الفيلم لذاك دون أن يحس أحد بفرق ، لا الجمهور، ولا المخرج نفسه !

وبعد .. فقد يردد البعض هذا التساؤل الطيب : اليس فى الفيلم شيء جيد ؟

وأنا أقول : ابدا .. فلم يعد أجدر مخرجينا لذلك نحاسبه حسابا عسيرا ، لأنه كان موهبة من مواهبنا القليلة، ولأنه إذا كان فنانا كبيرا فان عليه أن يعطى أشياء كبيرة!

---

* جريدة « المساء » ١٩٦٩/٣/٢٦

سينما حسين كمال
والبحث عن أسلوب

يبدو حسين كمال أكثر شباب السينما الجدد اقترابا من لغة السينما.. فمنذ اللحظات الأولى التى ظهر فيها اسمه كمخرج تليفزيونى.. كان واضحا أن لديه جديدا ليصنعه.. وليس ليقوله لأننى لا أعتقد أن لدى حسين كمال جديدا أو قديما ليقوله.. ولكنه بالتأكيد يملك أسلوبا جديدا ومتميزا فى العمل.. ولقد ارتبط اسمه من البداية بأعمال طموحة.. وبصرف النظر عن فوز بعض هذه الأعمال بجوائز .. فان هذا لا يمنحها قيمة حقيقية بقدر ما يمنحها أسلوبه الجديد بالفعل وبحثه المستمر عن استخدام جديد لامكانيات نقل الواقع بالكاميرا .

ومن بين الركام الهائل الذى قدمه التلفزيون فى أول عهده.. تبقى «رنين» و«معطف» حسين كمال من بين الأعمال النادرة التى يمكن أن تخلد.. بالقياس الى محاولات التجريب الأول لفن جديد علينا تماما حينذاك .

ومن بين كل سينمائيينا الشبان العائدين من باريس وفى أيديهم شهادة تخرج من الايديك المخيف.. فان أحدا لا يبدو وقد تعلم سينما بالفعل مثل حسين كمال.. ولا شك أن فترة المعاناة المريرة والبحث عن فرصة بعد عودته من باريس.. ومحاولاته العديدة ليقرأ ويتثقف ويبحث عن أسلوب ليعبر عن نفسه ولتنفذ من خلاله طاقته الموهوبة التى لا جدال فيها.. لا شك أن هذا كله أكسب هذا الشاب شيئا نادرا بالفعل لم يكن متوفرا لدى كل الأسماء العديدة التى توسمنا فيها خيرا فى البداية .. وساورنا الوهم فى أنها يمكن أن تغير شكل السينما المصرية على الأقل.. أن لم يكن جوهرها.

ولقد كان أحد الأشياء القليلة الطبيعية والعادلة فى وسطنا السينمائى .. أن يأخذ حسين كمال بالذات فرصته التى يستحقها فلقد كانت احدى قواعد أخلاقيات هذا الوسط أن يبتعد الانسان عن فرصة العمل بقدر موهبته.. وأن يغرز الوسط المواهب الحقيقية خارجه ليترك أرضه حكرا للاسطوات القدامى يبرطعون فيها بنفس قيم سينما الكباريهات .

ولكن من بين كل سينمائيينا الجدد فان حسين كمال بالذات لا يستطيع أن يزعم أنه لم يأخذ

حقه.. وأكثر قليلا .. فجميع المجالات مفتوحة أمامه ليمارس موهبته فى كل صور التعبير.. فى التليفزيون والمسرح والسينما.. ولم يبق الا أن يخرج شيئا لمسرح العرائس والفانوس السحرى.. وهو لا يكاد يخرج من عمل حتى يدخل عملا واسمه الآن كبير جدا وأسطورى ومطلوب من القطاعين العام والخاص على السواء.. بل أنه مطلوب على مستوى الانتاج المشترك مع الخارج أيضا.. وهو لا يمكن أن يشكو من اهمال النقاد .. اذ أن أفلامه تثير دائما زوبعة من الاهتمام يكون الميزان فيها دائما لصالحه .. ويقف التشجيع الرسمى والجماهيرى عاملا حاسما وراء كل محاولات حسين كمال الذى يبدو الآن (جوكر) السينما المصرية وفتاها المدلل .

فما الذى أعطاه حسين كمال مقابل كل هذا ؟

فى فيلمه الأول «المستحيل» كان هناك جديد فى التجريب والمعالجة واستخدام لغة السينما.. مع موهبة التأثر الواضح بأسلوب وتكوينات كاكويانيس فى «الكترا».

وفى «البوسطجى» كان هناك اقتراب أكثر من الأرض المصرية ورغبة أكثر فى تعمق واقعها من خلال محاولة جديدة لرؤية جديدة للأرض وللناس.. مع نفس التأثر الواضح بكاكويانيس فى «زوربا» والذى لم يكن يبدو حتى الآن عيبا مخلا بالنسبة لمخرج شاب فى فيلمه الثانى يحس ضعفا شديدا – كما أحسسنا جميعا – أمام «هرقل» السينما اليونانى.

«شىء من الخوف»

وفى « شىء من الخوف » تكون قدم حسين كمال قد رسخت فى التربة المصرية أكثر.. وتجيئه فرصة ليصنع أشياء رائعة.. فماذا يصنع ؟

إن الفيلم يعالج موضوعا من أخطر وأخصب ما يمكن أن تعالجه السينما.. عندما يفرض الارهابى ظل الخوف على الناس فيشل حركتهم ويجمد مبادراتهم.. ويصبحون أسرى جبنهم أكثر مما هم أسرى طغيانه.. وعندما تصبح كلمة «لا» هى الخلاص.. لو يبدأ أحد فقط فيقولها قبل الآخرين ولكن من يجد الشجاعة ليقول لا فى وجه الخوف ؟

ولكى يقدم حسين كمال علاجه لهذا الموضوع فانه يضعنا من البداية فى مأزق.. فالأسلوب الملحمى فى السرد يتضح من اللقطة الأولى فى استخدامه لرسوم يوسف فرنسيس المعبرة وللكورال وشعر الأبنودى الرائع .. وهو يريد بهذا أن يقول لنا أن ما سنراه ليس قصة محددة المكان والملامح ولكنه أسطورة يحدها المكان والزمان.. ونحن نسقط بذلك فى الحيرة.. فالموضوع والمكان والجو والشخصيات كلها توحى بالواقع.. وبواقع مصرى أكيد وبالتحديد .. ومن هنا فهى تتطلب معالجة واقعية لكى لا تفقد ايحاءاتها.. وأسطورية أو ملحمية السرد لا تعفى المخرج وكاتب السيناريو من تجسيد القرية التى يقدمانها تجسيدا واقعيا .. ثم من تحديد سمات وسلوك ومعقولية الشخصيات والعلاقات والأحداث .

ولكن بالشكل الذى أعطانا به حسين كمال أسطورته التى ليست أسطورة اطلاقا.. يصبح

عسيرا محاسبته بنفس مقاييس العمل الواقعي.. ويصبح عسيرا أن نقول إن الرموز التى استخدمها كانت رموزا فجة وساذجة.. وان ثلث الفيلم الأول مثلا كان مجرد ترجمة بالصور لكلمات الأبنودى كما تفعل أغنيات التليفزيون .. وان وضع حمامة بيضاء فى يد عتريس الطفل ليتحسسها ببلاهة هو مجرد رمز بالغ السذاجة لحب هذا الطفل للخير .

والقضية الأساسية فى «شىء من الخوف» هى أن الصياغة الملحمية بكل دلالاتها الرمزية التى حشدها فيها السيناريو ثم بالمعالجة الحرفية نفسها التى تميعت بين الواقع والشعر فى بحث طفولى قلق عن أسلوب تتناقض تناقضا أساسيا مع الموضوع المفرط فى الصدق والواقعية .

فلقد كنا نشاهد دائما عرضا غنائيا أسطوريا لمشاكل واقعية ومصرية تماما .. النزاع على رى الأرض ومن يسقى أرضه أولا.. سم الماشية وحرق الأجران.. قفل الهويس عن الأرض الشراقى .. مشروعية الزواج بتوكيل أو بدون توكيل بحيث لا يفقد الصراع بين الفلاحين كانت تتطلب علاجا أكثر صراحة وخشونة والارهابى مضمونة الثورى والواقعى تحت ضغط الأساليب التجريبية التى تخبط فيها حسين كمال بين روعة وصدق مشهد فتح الهويس.. ورخص وسذاجة مشاهد غارات الخيل كما يحدث فى أفلام الغرب الأمريكى.. ثم بين أن يروى الكورس جزءاً.. وتروى شادية جزءاً آخر بالغناء.. مع أنها مشتركة فى الأحداث ولا يمكن أن تعلق عليها من خارجها إلا إذ روتها من وجهة نظرها، وهذا يستوجب بناء دراميا آخر من الأساس.. ولكن ما العمل اذا كانت الشخصية الرئيسية فى الفيلم مطربة ولابد أن (تخبط) أغنية على الأقل.. بالمنطق التقليدى للسينما المصرية الذى لن يصنع حسين كمال أو غيره سينما جديدة الا اذا خرجوا عليه أولا .

ولا يمكن أن يقول أحد أن الفيلم ليس جيدا تكنيكيا.. فهو متقدم جدا بالنسبة لحرفيات السينما المصرية .. ولكنه ليس جديدا بما يساوى اسم حسين كمال.. بل لعله حتى على هذا المستوى يعتبر رحلة الى الوراء بالنسبة لـ«البوسطجى» نفسه.. ولعل نهايته هى أبشع نهاية لفيلم مصرى..فاذا كان قد أصبح قدرا مفروضا على حسين كمال وعلينا أن يقسم مشاهد كاكويانيس مشبهدا مشهدا على أفلامه.. فمن غير المعقول أن ينقل هذه المشاهد حرفيا .. بل وأن يكررها فى فيلمين متتالين له هو نفسه .. ومن غير المعقول أن ينهى «شىء من الخوف» بمحمود ياسين ميتا ومحمولا على أعناق الفلاحين بنفس وضع وتكوين ميتة الفتى المنتحر فى «زوربا» ونفس ميتة «زيزى مصطفى» فى «البوسطجى».. ولعلها أول مرة فى تاريخ السينما فى العالم ينهى مخرج فيلمين متتاليين نفس النهاية.. فما بالك اذا كانت النهاية نفسها منقولة وبالحرف من مخرج آخر.

ثم من أين جاء حسين كمال بنصف مليون فلاح يحملون مشاعل فى مظاهرة ليلية لمجرد أن تكون المشاعل البيضاء فى الكادر الأسود أعجبه .. فلا هذا يحدث فى القرية المصرية.. ولا كاكويانيس نفسه استخدمه .

«أبى فوق الشجرة»

وتجيء الفرصة الرابعة لحسين كمال ليصنع ملحمة أخرى ليست عن الفلاحين هذه المرة.. وانما عن سكان المعمورة والمنتزه.. وبكل امكانيات القطاع الخاص الأسطورية أيضا.. مائة وخمسين ألف جنيه وألوان وعبد الحليم حافظ وأسلوب جديد تماما فى مخاطبة الجمهور المصرى بأسوأ ما فى الاتجاهات السينمائية العالمية كلها.. من الميلودراما الهندية الراقصة الغنائية .. الى بذخ السينما الأمريكية .. الى اقتباس لسات (كلودليلوش) اللونية هذه المرة.

واذا كان احسان عبد القدوس فنانا حقيقيا بالفعل فى حدود اللون الذى يختاره لرواياته فان أحد لا يمكن أن يحاسبه على هذه القصة إلا مقروءة فى كتاب.. لأن خيطها الواهى كما يقدمه هذا الفيلم شديد التفاهة والتهافت بحيث لا يمكن محاسبة احسان عليه وان كان لابد من محاسبته على اشتراكه فى السيناريو مع فنانين آخرين لا شك فى قدرتهما الفنية – سعد وهبه ويوسف فرنسيس – اللذين سيتنصل كل منهما من مسئوليته عن سناريو (المعاصى) هذا.. الذى لم يترك معصية تغضب الله لم يقدمها ربما ليتعظ الشباب والا يرتكبها.. فالفيلم أخلاقى جدا يدين حياة اللهو والفساد ومعاشرة الراقصات ويدعو الشباب الى المذاكرة والنوم مبكرا.. فهاهم قد رأوا بأعينهم أن عبد الحليم حافظ كاد أن يطيح بمستقبله كمهندس عظيم وبمستقبل أبيه نفسه الرجل (الكبارة) الذى ذهب لينزله من فوق الشجرة.. فتعلق فوقها.. وهى ليست فزورة.. فهذه بالضبط هى عقدة الفيلم الدرامية وهو يقدمها من خلال عرض باذخ وملون وجذاب جدا لكل متع عصرنا الراهن.. الجنس والخمر والحشيش والقمار والخراف المشوية .

ولقد سألت نفسى وأنا أرقب كل هذا العرض الموضوعى لموبقات الحياة الدنيا.

– لماذا لا تلاحق السينما المصرية أحدث تيارات السينما العالمية الجريئة فتقدم أيضا الشذوذ الجنسى ؟

ولم يخيب الفيلم أملى.. فعندما ذهب عماد حمدى يسأل عن ابنه فى الكباريهات سأل الجرسون : ماتعرفش شاب صغير ورقيع اسمه عادل ؟

فقال الجرسون : مافيش حد صغير ورقيع اسمه عادل.. اجيبلك واحد اسمه على.

والواقع أنه لا يمكن مناقشة هذا الفيلم مناقشة جدية لأنه لا يقوم على أساس جدى واحد من أسس السينما .. فهو فيلم خرافى أو أسطورى أكثر من «شيء من الخوف» نفسه.. واذا كان منتجوه قد أنفقوا عليه بالفعل مائة وخمسين ألف جنيه.. فقد كان فى ذهنهم بلا شك أن يستردوا هذا المبلغ بكل أرباحه وبمنتهى السرعة بأن يصنعوا نوعا من الفيلم الهندى الذى ينجح جدا فى أسواقنا.. فهذا الفيلم هو «سانجام» أو «سوراج» ناطق باللغة العربية.. وقد كان جمهوره المبهور هو نفس جمهور السينما الهندية جمهور البسطاء المرهقين الذين يريدون أن يستريحوا ويحلموا آخر النهار أمام سينما ملونة تخدرهم.. ولقد خدرهم «أبى فوق الشجرة» بالفعل من أول لقطة

مستخدما خبرة صانعيه الفائقة بسيكولوجية جمهور السينما المصرية.. لقد كنت أسمع بأذنى تأوهات النساء والفتيات الصغيرات من حولى: ياختى عليه! كلما ظهر عبد الحليم حافظ الذى يكتسب فى هذا الفيلم جاذبية خرافية لم يكن بوسعى أنا نفسى أن أقاومها. وكان البذخ والابهار واضحا من أول لحظة.. حتى فى الاستخدام الساذج السوقى للألوان ورقصات البلاج التى استغل فيها ظهور الراقصات استغلالا جنسيا (رائعا) مع صدر ميرفت المهتز وهى تجرى لتلقى بنفسها فى أحضان عبد الحليم.. الذى لا يمكن أن نتهمه وهو الطالب العادى بأنه عاش على شاطئ المعمورة ليالى هارون الرشيد ما دام السيناريو الثلاثى قد احتاط لهذه النقطة من البداية فجعل أسرته تضحى بالتصييف من أجل أن يصيف هو .. فهذه فكرة اشتراكية أيضا .

ويلجأ المخرج الى تلوين الخلفية ألوانا مختلفة مثل اعلانات الاستراحة فى سينما مترو. ثم يبهرنا بحركة الشماسى وهى تدور أمام الكاميرا.. ثم بقرص الشمس بين شفتى عبد الحليم وميرفت بالضبط وكأن الشمس نفسها تشترك فى انتاج هذا الفيلم بأن تضبط نفسها على القبلة .

ولم يكن هناك شىء فى التصوير الملون لم يصنعه حسين كمال ولا الحاج وحيد فريد.. بما فيه انعكاس العدسة الداخلية على الكادر .

ولم يكن هناك شىء لم يصنعه عبد الحليم من الغناء المستمر حين يحب وحين يكره وحين يفرح وحين يحزن الى الرقص وتلعيب الحواجب والبكاء بدموع حقيقية.. الى التقبيل الالكترونى الذى كان الصبية الصغار فى دار السينما يتابعونه بالعد حتى وصلوا الى الرقم ثلاثين وتعبوا فتوقفوا .

ولم يكن هناك شىء لم يصنعه حسين كمال ليضحك على جمهور يظنه هو أبله .. من الألوان التى يلعب بها كطفل فرح .. الى المرآة المستديرة على بطن نادية لطفى وهى ترقص .. وسجائر الحشيش .. وتقشير التفاح الذى يأخذه عبد الحليم ونادية لطفى من شفتى بعضهما.. والزيارة السريعة للبنان لنرى الدبكة وبعلبك والبحر والحب على اللنشات وفى التليفريك المعلق بالجو .. وكان لابد بالطبع لارضاء ذوق المتفرج المصرى من (شوية نكد) فى النهاية .. حين غنى عبد الحليم وهو يبكى بعد أن هجره الحبايب.. ثم حين يرقع نادية لطفى بالقلم ويرقعه أبوه بالقلم وتسيل الدموع وتتمزق قلوب النساء والبنات من حوله .. قبل أن يمنحهن نهايته السعيدة.

وبعد .. فان هذا الفيلم مكسب خطير للسينما المصرية .. لأنه يكشف أن ما ينقصها ليس هى أسطورة الامكانيات .. وليكشف أيضا إلى أى مدى يمكن أن يصل تضليلها وتخديرها للجماهير وفى هذا الوقت بالذات.

وليكشف ثالثا وأخيرا أنها سينما سقطت بالضرورة وأنه حتى الأسماء البراقة لن تصنع سينما مصرية حقيقية لأنه لا أمل فى الركام الحالى.. الا باقتلاعه من أساسه لتنمو سينما جديدة على انقاضه .

● جريدة « المساء » ١٩٦٩/٤/٢٦

« الناس اللـــى جـــوه »
وازمة السينما الجديدة

يثير هذا الفيلم تساؤلا يبدو أخطر ما يمكن أن يثار الآن حول السينما المصرية الجديدة.. وهو ببساطة : ما هى بالضبط السينما المصرية الجديدة ؟

فاذا كان من الواضح أن السينما التقليدية قد ماتت بالفعل رغم كل الضجيج الذى تثيره والافيشات التى لم تكف يوما عن أن تغطى بها الجدران.. فهل ولدت سينما جديدة على أنقاضها.. هل أسلم القديم ميراثه المتهالك لأى جديد كما تقضى حركة التاريخ .. أم أن كل شىء يمكن أن يتوقف عند السينما المصرية حتى التاريخ نفسه ؟

ولا يبدو الجواب متشائما تماما فى الواقع.. فرغم أنف كل تقاليد أربعين سنة من السينما المريضة تولد الآن سينما مصرية جديدة بالفعل.. صحيح أنها لم تتخلق بعد فى شكل واضح ، ولم تكتسب شخصية ولا ملامح ولا بطاقة هوية.. ولكن جنينها يتشكل الآن بلا شك ومن خلال كثير من المعاناة ومن التجارب المريرة والتخبط والخيبة والحيرة والبحث عن منهج.. بل والبحث عن «جنسية» أساسا..

وتبدو مشكلة الجنسية هذه أخطر مشاكل السينما الجديدة الآن، ليس بمعنى أن تكون سينما مصرية أو لا تكون.. فان سينما الاربعين سنة كانت سينما مصرية للأسف ورغم أنوفنا وكانت نتاجا طبيعيا لظروف سياسية واجتماعية مصرية صميمة.. ظروف مريضة انتجت سينما مريضة.

وانما الجنسية المطلوبة هنا للسينما الجديدة هى أن تكون جديدة بالفعل، أى أن يكون هناك ما تختلف به تماما عن السينما القديمة فكرا ومنهجا وأسلوبا، وإلا سقطنا فى شرك احتضان الأسماء الجديدة بدلا من الأفكار الجديدة. وهو فارق يبدو بسيطا ولفظيا للنظرة السطحية ولكنه يخفى وراءه مأساة السينما الجديدة كلها، لأننا نبدو الآن معرضين للوقوع فى حبائل هذه المؤامرة لاجهاض السينما الجديدة قبل أن تولد.. وهى مؤامرة تأتى أحياناً من جهاز السينما القديم الذى يدرك من الآن أن نهايته يمكن أن تكون على يد هذه المحاولات الجديدة لو انها تركت

تبدأ بداية صحيحة.. ولا يبدو هذا خطرا حقيقيا لأن هذا الجهاز القديم نفسه أصبح عاجزا عن الابقاء على حياته هو نفسه فضلا عن اجهاض الآخرين، ولكن يأتى الخطر الحقيقى على السينما الجديدة من قلب حركة السينما الجديدة بكل ما تمزق به نفسها الآن من حيرة وتخبط وفقدان للمنهج الفكرى وللنظرة السليمة والمحددة للغاية والأسلوب .

البحث عن نظرية

أن أخطر ما تفتقده السينما المصرية الجديدة الآن هو الأساس النظرى الذى لا يمكن أن تتحرك إلا من خلاله، ورغم أن أية حركة سينما جديدة فى العالم لم تولد إلا من خلال المعاناة النظرية أولا، فان حركة السينما الجديدة المصرية بالذات تبدو عاجزة تماما عن ادراك هذا .. بل ويبدو شبابها رافضين تماما لمجرد أن يجلسوا معا ليفكروا معا، وباستثناء صفحتى «الغاضبين».. فان نشاط السينمائيين الشبان يبدو مبددا فى جلسات المقاهى بل وفى الخلافات الشخصية والمهنية التى تبدد حتى فرص العمل القليلة المتاحة لهم ..

ولأن الأساس النظرى ووحدة الفكر والخط الواضح والغاية المحددة مسبقا، كلها مفتقدة حتى الآن بين شباب السينما الجديدة، فان حركتهم تبدو معرضة لأن تضم شتيتا من الأسماء والاتجاهات ، ويصبح ممكنا أن يندرج تحت هذه اللافتة الخادعة (السينما الجديدة) عديد من الأسماء التى لا تنتمى للجديد إلا بحكم تجربتها أو عمرها الجديد.

ورغم ذلك فانه لا يصبح لغزا أن نقدم فى سطر واحد مفهوما محددا للسينما الجديدة.. وهو أنها ببساطة «السينما التى تحمل فكرا جديدا وأسلوبا جديدا ونظرة جديدة للواقع المصرى».

وعلى ضوء هذا المفهوم شديد الوضوح، والقابل رغم ذلك للمناقشة والاضافة.. يصبح ممكنا – بل وضروريا – رفض كل الأفكار القديمة التى تلبس ثوبا جديدا .. حتى لو قدمتها أسماء جديدة. ورفض كل المحاولات الشابة التى تقوم امتدادا لفكر السينما القديمة.. ورفض كل الأساليب الجديدة التى لا تعطى قيمة جديدة للسينما المصرية، ورفض أى محاولة شابة لتقديم نظرة أو تفسير قديم للواقع المصرى!

ولا تصبح القضية بهذا قضية أسماء ولا اعمار، وانما تصبح قضية أفكار أساسا. وهذا يختصر كثيرا من الوقت والجهد فى البحث عن اجابة هذا السؤال : ما هى السينما المصرية الجديدة ؟

وهذه المقدمة الطويلة ليست ضرورية فقط لكى نقول أن فيلم «الناس اللى جوه» ليس سينما مصرية جديدة رغم أن مخرجه يمكن أن يحسب على السينما الجديدة.. وانما أيضا لكى نحسم كثيرا من القضايا والمشاكل.. والأفلام أيضا .. الى أن يصبح للسينما الجديدة رب يحميها !!

من المسرح للسينما ..

وبالنسبة «للناس اللى جوه» فاننا نعود الى تأكيد حقيقة تبدو بديهية فى العالم كله ولكنها كالعادة تحتاج الى مزيد من النقاش بالنسبة لنا مثل كل شىء.. وهى ضرورة أن يفهم البعض أن السينما وسيلة تعبير مختلفة تماما عن المسرح .. وان نجاح هذا الكاتب أو المخرج فى المسرح لا يعنى بالضرورة أن ينتقل الى ميدان أكثر بريقا هو السينما .. وأنا مثلا لم أحس اطلاقا فى فيلم «الناس اللى جوه» بحوار نعمان عاشور .. الا من خلال بعض التشنجات المسرحية التى تم تركيبها «بالعافية» على بعض اللقطات .. عندما يصرخ الطفل كمال مثلا :

– الشرخ حياكل دراعى.. الشرخ حياكل دراعى..

فهذه صرخة غير واقعة ولا يمكن أن تصدر من طفل فى موقف كهذا .. ولكنه «كليشيه» مسرحى ولابد من فرضه على الموقف.. ثم عندما يقول نفس الطفل :

– البيت حيقع عليهم..

فيسأله أحدهم : هم مين ؟

فيقول : الناس اللى جوه ..

فهذه التركيبات اللغوية المفتعلة قد تناسب مسرح نعمان عاشور ... وليس لزاما أن يضعها على لسان أبطال فيلم يكتب حواره، هذا لو تغاضينا أصلا عن افتعال اسم الفيلم نفسه لمجرد أن تكتمل سلسلة مسرحيات نعمان عاشور «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» .. بحيث نخشى أن يكون هناك أيضا «الناس اللى بره» و «الناس اللى فى الوسط» الى آخر كل الاتجاهات الجغرافية الممكنة !

واذا كان جلال الشرقاوى مخرجا مسرحيا جيدا ، فان موهبته كمخرج سينمائى يصبح مشكوكا فيها من خلال الأفلام الثلاثة التى أخرجها حتى الآن، بل أن «الناس اللى جوه» تعتبر رجعة الى الوراء بالنسبة لفيلمه السابق «العيب» الذى كان أكثر تماسكا وقربا من قمة السينما.. مع أنه يبدو فى الفيلم الأخير منفذا حرفيا لمبادئ السينما النظرية من أيام لوميير وجريفيث .. فليس هناك شىء فى كتب السينما الدراسية لم يطبقه جلال الشرقاوى فى هذا الفيلم.. بحيث يصبح فيلما تعليميا جديرا بالتدريس لطلبة السينما كتطبيق عملى للحرفيات السينمائية، فهذا «بان» وهذا «تلت».. وهذا مونتاج متواز .. وهذا كريشندو وهذا مزج .. وهذا قطع سريع وقطع بطئ، و .. و.. و ..

ولكن هل هذه هى السينما ؟

الجنس محرك التاريخ !

إن الفيلم يعالج موضوعا صالحا تماما للعلاج السينمائى.. فهذا بيت يضم مجموعة عائلات

لها أطماعها وأحلامها وعذاباتها وشهواتها.. وهو بيت يصلح رمزا لطبقة أو لمجتمع كامل.. وهناك شرخ يهدد البيت بالإنهيار ويصلح رمزا لأكثر من شرخ يهدد أكثر من طبقة وأكثر من مجتمع .. ونظرا لتهافت أهل البيت على شهواتهم فانهم يتغافلون عن اصلاح الشرخ من البداية حتى ينهار البيت فوق رؤوسهم بالفعل ..

وكانت هذه هى النهاية الطبيعية للفيلم كما يحتمها منطق أحداثه نفسها، ولكنهم - لا أحد يدرى من بالتحديد - يصرون على فرض نهاية ساذجة وبالغة الرخص والتهريج.. حينما يحتشد السكان ليعيدوا ترميم بيت لا يمكن ترميمه لأنه كان قد أنهار بالفعل !

وربما باسم هذا الموضوع الجيد وربما باسم هذه النهاية بالتحديد يمكن أن يعتبر البعض هذا الفيلم سينما جديدة.. لأنه يعالج موضوعا جديدا ومعاصرا، ولكن تبقى العبرة كما قلت فى البداية هى : كيف عالج الفيلم هذا الموضوع ؟

وهنا يسقط الفيلم فى كل مباذل السينما القديمة ورخصها وسوقيتها .. بل ويتفوق عليها، لأن السينما القديمة لم تكن تستخدم هذه السوقية على الأقل فى مناقشة قضايانا الجادة، وهى عندما كانت تستهدف اثارة جمهورها بالجنس.. فانها كانت تقدم له راقصة تهز بطنها، وهذا يمكن أن يكون جنسا منطقيا، لأن وظيفة الراقصة فى الفيلم المصرى هى أن تتعرى أمام الجمهور.. ولكن جلال الشرقاوى لا يجد ما يضيفه للسينما المصرية إلا مفهوما مريضا للجنس، فهو يعتقد فيما يبدو أن كل ما تمتاز به السينما الاوربية هو أنها تعالج مشكلة الجنس بصراحة.. وأنه لو قدم جنسا من هذا النوع فى فيلمه.. لصنع معجزة وتقوم سينما مصرية جديدة.. ومن هنا فهو لا يستنكف أن ينقل مشهد الفراش الرائع من كلود ليلوش فى «رجل وامرأة» ومشهد العناق تحت ماء الدش فى «الحياة للحياة».. مع التنفيذ الفقير الساذج بالطبع فى الفيلم المصرى.

أن أحد أسباب عجز السينما المصرية عن تحليل مشاكلنا الاجتماعية هو بلا شك جبنها عن اقتحام عقدة الجنس فى علاقاتنا .. ولكن هذه العقدة ليست بلا شك مشكلتنا الأساسية الآن، وما زال أمامنا الكثير لنعالجه قبل أن نعالج الجنس، والسينما الأوربية فى عنايتها الفائقة بالجنس تعبر عن مجتمع مشغول بالفعل بهذه المشكلة بعد أن تجاوز مشاكله المادية الأخرى.

ولكن جلال الشرقاوى يرى مثل فرويد .. أن الجنس محرك التاريخ .. وان الإنسان لا يعانى أساسا من بطنه.. بل من الجنس.. وفى هذا البيت الشعبى الذى يقدمه الفيلم والذى يسكن فيه عربجى وسمكرى وساع وسائق اوتوبيس وفراش مياتم وأفراح وتاجر انتيكات أو فنان مجنون - لم أفهم أبدا ما هى مهنة شفيق نور الدين بالضبط - فان هؤلاء جميعا لا يعانون من مشكلات عيشية كطبقة فى قاع المجتمع. بل يعانون أساسا من مشكلات جنسية. الناس بالشكل الذى يقدمه هذا الفيلم .. هم مجرد حيوانات جنسية لا هم لها الا التلصص من النوافذ والخيانات واصطياد الآخرين ..

ونحن نرى أكثر من رجل وامرأة يتقلبون على الفراش فى ليلة حارة والعرق يتصبب من أجسادهم وهم يتقلبون فى وقت واحد وفى حركة واحدة من اليمين لليسار وبالعكس فى شوق جنسى قاتل وكأنهم ضبطوا رغباتهم جميعا على ساعة واحدة.. فى أكثر مشاهد السينما العالمية كلها رداءة ورخصا. وحتى بتكوينات صورة بالغة القبح، تبدو فيها الكاميرا فى مستوى الفراش بحيث يرتفع ساق ناهد شريف أو عصمت عباس فى وجه المتفرج بشكل مثير للتقزز.. ولم تكن أكثر محاولات السينما القديمة انحطاطا لإثارة الجمهور.. لتفعل ما فعله هذا الفيلم حين جعل ناهد شريف تنحنى وترقد على بطنها وظهرها فى محاولات مبتذلة لاستعراض جسدها فى تهتك لا ينتمى للجنس بقدر ما ينتمى لما لا يمكن وصفه !

وجريا وراء مشاهد الجنس المفتعل .. فان السيناريو يحشد كل خطوطه المتوازية الى جوار بعضها.. بحيث يفعل كل الناس نفس الشيء فى وقت واحد، فالجميع يتقلبون من فرط الرغبة فى وقت واحد، وعندما يمارسون الجنس ففى وقت واحد.. بحيث ينتقل الفيلم من مشهد الى مشهد بالقطع الرتيب المكرر والالحاح على الموقف الواحد وتصعيده الى قمته بشكل يثير جنون الجمهور.. فيحيى شاهين يظل يطارد سهير المرشدى ربع ساعة فى جراج اوتوبيسات دون أن يسمعه أو يراه أحد.. وعصمت عباس يظل يطارد ناهد شريف ربع ساعة حول مائدة الطعام وهما يصرخان.. ثم يكملان اللعبة تحت الدش وعلى الفراش دون ان تسمع أو تتحرك أمها النائمة فى نفس البيت، ويكتشف يحيى شاهين خيانة أخته، ويكتشف شفيق نور الدين خيانة زوجته فى نفس الوقت، وينهال الاثنان المخدوعان ضربا على الفتاتين فى نفس الوقت وبطريقة القطع المتبادل بين المشهدين .

وهكذا يفتقد السيناريو معقوليته ومنطقيته فى عرضه الساذج لكل خطوط الأحداث والشخصيات متجاورة كأعمدة النور، وهى أحداث شخصيات ينقصها العمق رغم كل ما تحفل به من امكانيات درامية.. فالسيناريو يتجاهل الأبعاد النفسية وراء الحدث.. ليلتقط فقط البعد الجنسى الذى يبدو مفتعلا وغير مبرر .. ومع ذلك فلا أحد يمكنه محاسبة يوسف فرنسيس على هذا السيناريو طالما تبقى الحدود بين ما كتبه السيناريست وما نفذه المخرج أو اضافة عائمة وغير محددة. ففى السينما المصرية لا يستطيع أحد أن يحدد أين تنتهى مسئولية كاتب السيناريو وأين تبدأ مسئولية المخرج.. طالما أن كل فنان سينما فى بلدنا يمارس عمل الآخر.. وطالما أن الآخر يتنازل أساسا عن حقه، وان كان المخرج فى أى الحالات مسئولا تماما عن كل حرفيات فيلمه.. ومسئولية جلال الشرقاوى الفادحة عن هذا الفيلم، لن يغفرها إلا توقفه التام عن ممارسة السينما، وربما المسرح أيضا .

●جريدة « المساء » ١٩٦٩/٥/١٦

مسئولية الجمهور عن السينما الهابطة حقيقة واضحة

لماذا نجح «شنبو فى المصيدة» وفشلت عشرات الأفلام الأخرى؟

استطاعت ضجة جوائز السينما الملغاة، واعلان حسام الدين مصطفى الشهير الذى أجاد اختيار توقيته كأنما رد به على المسابقة أن يثيرا اهتماما علميا وأن يجعلا - فى الوقت نفسه - معهد السينما يقترب أكثر من وظيفته الأساسية : وهى محاولة الاقتراب من مشاكل السينما المصرية ودراستها دراسة ميدانية بحيث تربط من البداية اهتمام سينمائيى المستقبل بواقع بلادهم الذى سيوظفون من أجله كل مواهبهم وخبراتهم العلمية.. والتى تبدو دون الاحتكاك الفعلى بهذا الواقع واستلهامه.. مجرد سطور خرساء فى الكتب..

ففى امتحانات القسم العالى بمعهد السينما التى تجرى الآن .. جاء هذا السؤال ضمن امتحان مادة «حرفية السينما» التى يدرسها الأستاذ محمد بسيونى :

* ناقش الموضوع الآتى :

تحت عنوان «أحسن عشرة أفلام» ورد بعدد جريدة الأهرام الصادر فى ٢١ يونيو ١٩٦٩ البيان التالى :

عرض هذا الموسم واحد وخمسون فيلما عربيا - اذا استثنينا منها فيلم «أبى فوق الشجرة» لوضعه الخاص - وجد أن أحسن عشرة أفلام بالنسبة لاقبال الجماهير كما تدل على ذلك احصائية دخل الاسبوع الأول فى القاهرة فقط ، هى الأفلام الآتية :

الأول - شنبو فى المصيدة إخراج حسام الدين مصطفى - ٤٢٩٨ جنيها.

الثانى - الشجعان الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى - ٣٢٠٤ جنيهات .

الثالث - المساجين الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى ٣١٩٢ جنيها .

الرابع - ابن الشيطان - إخراج حسام الدين مصطفى - ٢٨٩٦ جنيها.

الخامس - عفريت مراتى - إخراج فطين عبد الوهاب ٢٤٠٩ جنيهات .

السادس - ٣ نساء - إخراج بركات وأبو سيف وذو الفقار - ٢٦٦٨ جنيها .

السابع – الرجل الذى فقد ظله – إخراج كمال الشيخ – ٢٦٢٣ جنيها .

الثامن – شيء من الخوف – إخراج حسين كمال ٢٤٧٩ جنيها .

التاسع – ٧ أيام فى الجنة – إخراج فطين عبد الوهاب – ٢٤٠٩ جنيها .

العاشر – صراع المحترفين – إخراج حسن الصيفى – ٢٣٨٦ جنيها ..

وفى اليوم التالى ٢٤ يونيو، وردت أنباء بجريدتى الاهرام والجمهورية عن نتائج جوائز مسابقة السينما أظهرت أن فيلم «الرجل الذى فقد ظله» (السابع فى الجدول المذكور) قد فاز بعدد كبير من الجوائز أهمها الجائزة الأولى فى الإخراج. هذا بينما فشل «شنبو» (الأول فى الجدول) فى الحصول على أية جائزة ..

– بماذا تفسر هذه الظاهرة على ضوء فهمك لطبيعة فن السينما؟ وما مدى تأثيرها على منهجك الشخصى كسينمائى مستقبلا ؟

ولا يبدو هذا السؤال سؤالا أكاديميا قاصرا على اهتمام طلبة القسم العالى بمعهد السينما بقدر ما يبدو سؤالا قوميا فى المحل الأول، بمعنى أنه يمس مشكلة تعنى جماهيرنا كلها .. لأن هذه الأفلام هى أفلامنا نحن .. وجمهورها هو جمهورنا نحن وهذه النقود مدفوعة من جيوب الناس العاديين.. وليس هذا هو الخطر الحقيقى.. وانما هو نوع الفكر الذى تحمله هذه الأفلام لهذه الجماهير.

ومن هنا فقط يصبح محتما أن ننشغل جميعا بهذه الظاهرة . ظاهرة «شنبو» الذى يقف على قمة ٥١ فيلما مصريا هى حصاد موسم كامل من السينما المصرية وهى ظاهرة تبدو فى البداية مرعبة وغير قابلة للتصديق فغير معقول أولا أن تكون هناك من بين هذه الأفلام العشرة محاولتان فقط لصنع سينما جيدة . وان يجيء ترتيب أحدهما «الرجل الذى فقد ظله» السابع والآخر «شيء من الخوف» الثامن بل لعل هذين الفيلمين هما المحاولتان الوحيدتان فى أفلام الموسم الواحدة والخمسين كلها.. ومن هنا يصبح اعتراضنا فى الاسبوع الماضى على وجود موسم سينمائى أصلا هذا العام .. معقولا تماما.

واذا كان حسام الدين مصطفى يقف على القمة بأربعة أفلام من العشرة.. فان أحدا لا يمكن بعد ذلك أن يتجاهل هذا المخرج الذى يبدو أكثر نشاطا من مؤسسة كاملة.. فأيا كان الفكر الذى يحمله والمستوى الحرفى الذى يخرج به أفلامه.. فان اسمه يصبح أخطر الأسماء فى الحركة السينمائية المصرية ويصبح تجاهله من جانب النقاد ترفعا مغمض العينين.. فواضح أن حسام مصطفى أخرج أربعة أفلام فى موسم واحد. وواضح أن هذه الأفلام الأربعة تقف على قمة النجاح الجماهيرى.. والحقيقة الأولى فى ذاتها تعنى أن حسام مصطفى «نظام» اقتصادى قوى ومتماسك وأنه يخفى وراءه عملا تجاريا منظما يتخطى كل عقبات التمويل والتوزيع التى تعوق انتاج المؤسسة الرسمية نفسها.

الحقيقة الثانية تعنى أن حسام مصطفى هو من ناحية أخرى «نظام» فكرى بمعنى أنه يحمل فكرا معينا يضعه فى أفلامه واستطاع به أن يجذب الجماهير ويلتقى باحتياجاتها.

وتثير الحقيقة الأولى تساؤلاً عن الطريقة التى يستطيع بها حسام مصطفى ومن ورائه المنتج تاجر الأخشاب.. أن ينتجا أربعة أفلام فى موسم واحد بحيث لا تتوقف عجلة عملهما السينمائى يوما واحدا وان يحلا بذلك كل مشاكلها الفنية والادارية التى تعجز المؤسسة غالبا عن حلها بكل جهازها الادارى الضخم . والذى دعا وزير الخزانة نفسه الى المطالبة بتخفيض نسبة من عمالتها الزائدة بحيث تحقق وفر سبعين ألف جنيه فى المرتبات فقط !

أما الحقيقة الثانية فهى تثير تساؤلا أخطر . وهو ما الذى يقوله حسام الدين مصطفى فى أفلامه ؟ والتى تدل اسماؤها فقط على نوعية فكر هذه الأفلام حتى دون مشاهدتها : «شنبو فى المصيدة» و«الشجعان الثلاثة» و«المساجين الثلاثة» و«ابن الشيطان».

ان «شنبو» يقوم على النجاح الجماهيرى لسلسلة اذاعية سيطرت على أسماع وأذهان بيوتنا جميعا منذ فترة بحيث لم يكن هناك ما تلتف حوله الجماهير كل ليلة بعد الافطار سوى مغامرات فؤاد المهندس المدهشة مع «موسولينى» و«البروفيسير درويش» وتأوهات شويكار المثيرة ثم مجموعة الاصطلاحات البالغة الهبوط والسوقية والتى اكتسحت ألسنة الناس حينذاك ، وأصبحت لغة تخاطب يومية مثل «العملية فى النملية»، «العبارة فى الدوبارة» و«الاكس فى التاكس» وغيرها من العبارات المقززة التى ملأت فراغا رهيبا فى رؤوسنا.

ولأن السينما المصرية لم تجد بعد أدبها الخاص، فانها تعيش على فتات نجاح وسائل التعبير الأخرى. وطبقا لمنطقها التجارى فقد كان لابد أن تستغل نجاح «شنبو» المذهل فى الاذاعة لكى تنقله الى السينما لتحقق به نجاحا مذهلا آخر .. ورغم الهجوم العنيف الذى لاقاه الفيلم على ألسنة النقاد وحتى القطاعات الواعية من الجمهور . فقد استطاع أن يحقق اكتساحا مثيرا فاق كل ما كان متوقعا لنجاح عمل هزيل كهذا. وتزاحمت الجماهير على الفيلم تزاحما لم يفقه بعد ذلك إلا «أبى فوق الشجرة».

وتقود الدراسة السريعة لهذه الظاهرة الى عدة حقائق تصل فى مدلولها النهائى الى نقاط كثيرة من جوهر أزمة السينما كلها :

فالجمهور الذى أقبل على «شنبو» جمهور مصرى صميم، يضم فى غالبه قطاعات شعبية أصيلة وينتمى اقتصاديا الى مستويين أساسيين : قطاعات كادحة أو محدودة الدخل وتعتبر السينما متنفسا وحيدا لها ومصدرا أساسيا للثقافة والاستمتاع الفنى الى جانب الراديو والتلفزيون وبالنسبة للقطاعات القادرة قليلا اقتصاديا ...

ويعتبر هذا هو جمهور السينما المصرية عموما وجمهور هذا النوع من الأفلام بالتحديد. وهو الكثرة الغالبة فى معظم المناطق التى تصل اليها السينما المصرية من خلال شبكة دور العرض

المحدودة.. ويغلب هذا الطابع الاقتصادى والذهنى على جمهور الاقاليم عموما حيث تقدم العروض الثانية.. بينما يتمتع جمهور القاهرة بمستوى اقتصادى أكثر قدرة بالنسبة لدور العرض الأول .. وأكثر ميلا للمستوى الاقتصادى الأول بالنسبة لدور العرض الثانى الذى تتركز جماهيره فى الاحياء الشعبية وتضم صغار الموظفين والعمال والحرفيين وبعض المهن الهامشية .

وتحدث تفرقة أساسية بالنسبة لجمهور القاهرة بين العرض الأول والعروض التالية من حيث المستوى الاقتصادى وحده.. فالارتفاع الكبير فى أسعار التذكرة بالنسبة لمتوسط الدخول يفرض تلقائيا أن ينحصر جمهور العرض الأول البورجوازية الصغيرة والمتوسطة .. ولكن الغريب أن هذا الفارق الاقتصادى لا يعكس أى فارق ذهنى بين جمهور العرض الأول وجمهور العرض الثانى، حيث تتقارب الأذواق تماما بالنسبة كرواد الأفلام المصرية بالذات.. وان كان تشبع جماهير الاحياء الشعبية وتأثرها بقيم هذه الأفلام أكثر وأشد خطورة.. لأن السينما تصبح هى عالمها الممتع الوحيد ووسيلتها الأسهل الى التخيل والحلم والهروب من الواقع.. ومن هنا يصبح تأثر هذه الجماهير بأفكار وأنماط هذه الأفلام تأثرا مروعا لو أدركنا أن تسعين فى المائة من موضوعات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة لا تخرج عن مغامرات عصابات التهريب والراقصات وقصص الحب الخرافية ومشاكل فراغ الطبقة المتوسطة، بينما يقل هذا الخطر بالنسبة لجمهور العرض الأول بحكم قدرته المادية نسبيا وقدرته على التنفيس بوسائل أخرى غير السينما التى تصبح بالنسبة له مجرد سهرة أسبوعية ظريفة وليس غذاء روحيا كاملا وفرحته «للفرجة على عالم آخر» وباستثناء هذا تبقى حتى «درجة التأثر» فان نسبة الاهتمام تتقارب الى حد بعيد ودرجة التذوق والاختيار نفسها . وهو ما يحدث عكسه الى حد ما بالنسبة للأفلام الأجنبية، حيث تتضح فروق أساسية بين جمهور العرض الأول الذى يتمتع بحد أدنى من الوعى والاختيار وبين جمهور العرض الثانى الذى يطلب من السينما الأجنبية جرعة أخرى من الاثارة المخدرة .

ولو حاولنا تطبيق هذا التقسيم النوعى - بكل ما يعتوره من احتمالات النقص - على مزاج جمهور السينما عندنا لأصبح مفهوما كل ما يحدث من ردود فعل هذا الجمهور تجاه السينما المصرية والأجنبية على السواء .

● فجمهور السينما المصرية يرفض تماما أى محاولة لتقديم سينما صعبة سواء أكانت جيدة التنفيذ مثل «الرجل الذى فقد ظله» و «شىء من الخوف» أو رديئة التنفيذ وجافة بالفعل مثل أفلام توفيق صالح.. والمقصود بالسينما الصعبة هنا ليس استخدام تكنيك معقد كأفلام الموجة الجديدة مثلا .. وانما مجرد أن الفيلم كان جادا أو يناقش قضية ما حتى لو كانت من واقع حياتنا نفسها.. فلعل جمهورنا هو الوحيد الذى يرفض أن يرى نفسه على الشاشة.

وهو لا يريد أن يدخل السينما آخر النهار ليرى نفسه ومشاكله مرة أخرى وجمهور السينما المصرية هو جمهور فرجة أساسا بمعنى أنه يذهب الى السينما كوسيلة رخيصة للاستمتاع ورؤية

حكايات مسلية .. وتدخل فى هذا الاطار عوامل اقتصادية ونفسية وجنسية عديدة لا مجال لتفصيلها هنا .

ومن هنا يصبح معقولا تماما أن ينجح «شنبو» نجاحا باهرا.. تنجح كل الأفلام التى تقدم عالما مناقضا للواقع المصرى. وكلما كان هذا العالم حافلا بوسائل الهروب من رقص وغناء وكوميديا ومطاردات مثيرة وألوان.. كلما اشتد الاقبال عليه . ومن هنا كان اكتساح موجة الأفلام الهندية التى بدأت بسانجام ولم ينته بعد.. وكان اكتساح «أبى فوق الشجرة» الذى يقدم كل مواصفات الفيلم الهندى مضافا اليها عبد الحليم حافظ .

● وبالنسبة لجمهور السينما الأجنبية فان ظلالا من هذه العوامل تنسحب عليه أيضا .. فنفس رغبة الهروب والاستمتاع تدفعه للاقبال على أفلام الاثارة التى وصلت الى قمتها فى مجموعة جيمس بوند.. ثم على الأفلام الغنائية – التى يشترك فيها مع جمهور العالم كله وإن كانت الدوافع تختلف بالنسبة لنا – ثم على موجة الأفلام الايطالية التى تقدم مجموعة قصص مسلية فى الفيلم الواحد تعتمد كل منها أساسا على الجنس ثم على موجة أفلام «الدولارات» التى مثلها كلينت استوود والتى تقدم احياء جديدا لأفلام الغرب والخيول والمسدسات القديمة. ولكن يبقى جمهور السينما الأجنبية أكثر تقدما بدون شك بحكم مستواه الثقافى الأعلى.. وبحكم تفتح هذا الجيل على العالم الخارجى.. ولكن يبقى هذا الجمهور نفسه مسئولا مع ذلك عن سقوط عدد من الأفلام العظيمة مثل «ألف مهرج» و«الذى يجب أن يموت» و«رجل كل العصور» و«المحلل النفسى للرئيس» وغيرها كثير.. وهى حقيقة، لا يمكن عزلها عن سياسة تربية ذوق الجمهور على نوعية هابطة من الأفلام جعلته يرفض أى مذاق آخر للسينما الجادة .

وهى سياسة تجارية تبدو معقولة من شركات التوزيع الأجنبية التى تستهدف الربح.. ولكنها تبدو غير مفهومة من شركة التوزيع الرسمية التى استمرت فى استيراد نفس النوع من الأفلام ورفضت المغامرة بتجربة مدارس أخرى من السينما النظيفة خوفا من الخسارة .

هى خسارة لابد منها فى البداية .. ولكن لابد من إحداث «صدمة» فى أذهان الناس تجبرهم على تقبل سينما أخرى سينفرون منها فى البداية ولكنهم بالمعاناة وبالوقت وبالتعود ، يمكن أن يقبلوا مذاقا آخر للسينما.

فمما لا شك فيه أن الجمهور يملك عذره وهو الذى قضى أربعين عاما يتجرع هذه السينما، تقول له أفلامنا الهابطة وموضوعاتها الخرافية وحرفيتها الرديئة أن هذا هو العالم، وهذه هى التسلية وهذه هى الأحلام الوحيدة التى يمكن أن يحلمها .

وليس نجاح «شنبو» وسقوط «رجل لكل العصور» إلا نتيجة طبيعية لتراكمات أربعين سنة من تربية ذوق المتفرج المصرى على السينما الرديئة أو السينما السهلة فى أحسن أحوالها.. وعندما حاول بعض السينمائيين الجدد – يوسف شاهين وتوفيق صالح – أن يصنعوا له سينما جادة..

فهم أما ابتعدوا عن الواقع وتكلموا لغة أجنبية، وأما وضعوا أفكارهم النبيلة فى قالب بالغ الرداءة وخال من الفن والسينما فن وجمال بقدر ما هى فكر .. ونجاح «زوربا» حتى على المستوى الشعبى فى بلادنا يؤكد أن الأمر ليس ميئوسا منه تماما وأن السينما الجيدة يمكن أن تجد اقبالا من جمهورنا .. بشرط أن تكون سينما . أى فنا جميلا أولا!

أن الجمهور هو حجر أساسى وخطير من أزمة السينما المصرية.. وهو جمهور يحتاج منا دائما الى فهمه وفي الوقت نفسه عدم التغاضى عن أخطائه. هو قد استسلم تماما لسينما الاربعين سنة ،لم يحاول أن يرفضها.. بل أن يبالغ فى تشجيعها ويمعن فى الابقاء عليها .. ويعطى الفرصة لحسام الدين مصطفى لكى يصفع كل فلاسفة ونقاد السينما والفن النظيف والموضوعية والهدف والواقع، وكل هذه الكلمات التى تبدو جوفاء فى مواجهة اعلانه الذى يؤكد أنه يعرف الطريق الى الشباك وبالتالى الى ما يريده الناس.. لأن هذا الشباك ليس إلا مقياسا – شئنا أم أبينا – لأذواق الناس.

ولا أحد يمكن أن يتجاهل كل الظروف الاقتصادية والفكرية التى تحكم عملية الانتاج السينمائى فى مصر ولكن الكلمة الأخيرة كان يمكن أن تكون فى الجمهور؟ رفض ما يقدم له وفرض كلمته وعرف كيف يختار ،لكن عملية الاختيار هذه محكومة بالعديد من الصعاب الشائكة واذن هاهو شنبو يؤكد أن الجمهور صانع مأساته بنفسه .. وهاهى الأسباب التى تحمل فى ذاتها حلولها فبالوصول الى مستوى أفضل فكريا واقتصاديا لجمهورنا .. يمكن فقط الوصول الى سينما أفضل . !

جريدة « المساء » ١٩٦٩/٧/١٣

مأساة فى « زقاق البلطى »

كنت دائما أحس بتعاطف شخصى مع توفيق صالح.. أو بالتحديد الاتجاه الذى كان توفيق صالح يحاول جاهدا أن يطبع به عمله السينمائى.. ورغم هجومى الشديد على أفلام توفيق صالح فقد كنت أحس بأزمة ضمير حقيقية خشية أن يكون هذا المخرج الشاب نبيا لا كرامة له – مثل كل الأنبياء – فى وطنه !

وبعد كل جرعة قاتلة من سينما توفيق صالح كان الانسان يبتلعها على مضض راجيا أن تكون الجرعة التالية أخف مذاقا.. ولكن تحولت الأفلام الى غصص.. وجاء كل فيلم خطوة أخرى فى طريق منحدر الى هاوية.. كان لابد أن تؤدى فى النهاية مهزلة «السيد البلطى».. الذى جاء شهادة اجهاض نهائية لحلم آخر من أحلام السينما المصرية.. كان يوحى بالكثير !

ولقد كانت قيمة سينما توفيق صالح الحقيقية هى أنها سينما فكرية.. كان واضحا أنها تحاول أن تكون تعبيرا عن رؤية الفنان نفسه للواقع المصرى.. الواقع الحقيقى المعاش وليس واقع الديكورات المصنوع .

وعندما ظل توفيق صالح سنوات عديدة بعد «درب المهابيل» بلا عمل .. راجت أسطورة عن أن هذا الفنان الشاب شهيد أو قديس تحاربه شياطين السينما التقليدية وتمنعه من العمل.. وكان يمكننا تصديق هذه الأسطور .

ولكنه عندما منح الفرصة بعد الفرصة صنع أشياء مفاجئة وحينما قدمت السينما العالمية نماذج عديدة لسينما بسيطة وممتعة وبالغة العمق فى نفس الوقت.. أصبح واضحا أن أزمة توفيق صالح الحقيقية ليست فى «ماذا» يقول للناس.. ولكن «كيف» يقول لهم؟.. وأصبح واضحا أيضا أن هذا الفنان الحسن النية والمتقدم فكريا .. والذى يمكن أن يبهرك بثقافته وحماسته وأفكاره لو جالسته شخصيا .. لا يستطيع بعد ذلك أن ينقل أفكاره هذه للناس لأنه يتعالى عليهم ويعطيهم خطبا !

وفى «**زقاق السيد البلطى**» آخر أعمال توفيق صالح يقدم عددا رهيبا من الخطب لا نهاية له .. ونحن نحس طول الوقت أننا لا نستطيع تبين وجهة النظر النهائية بالنسبة لموقف الصيادين من

المركب.. وعزت العلايلى نفسه باعتباره بطل الفيلم غير رأيه بالنسبة للمركب الجديد أكثر من مرة وكذلك الصياد العجوز الحكيم عبد العظيم عبد الحق، الذى أراد سيناريو توفيق صالح أن يجعله ضميرا للصيادين ولكنه أبى ألا أن يقدمه فى صورة مبتذلة للعجوز الماجن الذى يجرع البوظة ويغنى للراقصات.. وهو نفس عيب كل الشخصيات وفضلا عن تقصع وتهتك بطلتى الفيلم وأزيائهما الخليعة التى تتناقض مع عائلة صيادين فقيرة.. فان الفيلم يقدم عمليات جنسية مكشوفة «تحت السلم» وبالحاح مقزز مازلت لا أصدق أننى رأيته بالفعل.. وهو مشهد فتاة تنزع الشعر من ساقيها العاريتين وتتأوه.. ربما حسرة على نهاية مؤسفة لمخرج شاب.. ولكنها نهاية صنعها بيده !

● مجلة « الكواكب » ١٩٦٩/٨/٢٦

«المومياء»

مشكل جديد للفيلم المصرى

يا من تمضي ستعود ..

يا من تنام ستصحو ..

يا من تموت ستبعث ..

فالمجد لك ..

للسماء شموخها

وللأرض عرضها ..

وللبحار عمقها ..

بهذه الكلمات من كتاب الموتى الفرعونى يبدأ فيلم شادى عبد السلام الأول «**المومياء**».. ويبدأ شكل جديد تماما من أشكال التعبير بالفيلم المصرى.. وهو شكل لا يمكن قياسه بالمنطق العادى .. أو بالقياسات التقليدية لأشكال التعبير والتى ألفناها فى أفلامنا.. بحيث تصبح كل المقارنة التى تربط «المومياء» بغيره من أفلامنا مقارنات غير منطقية.. لأن شيئاً فى أفلامنا لا يشبه «المومياء».. وبحيث يصبح مفرطا فى السذاجة أن نتساءل : ماذا يقول ؟ .. لأنه لا يقول شيئا أيضا بالمنطق التقليدى .. لا يحكى حدوتة ولا يعظ ولا يقدم عبرة.. ومن لم يخرج من دقائق الفيلم المائة باحساس خاص بما يقوله الفيلم فلا يمكن أن يخرج بشىء بعد ذلك ولا يمكن أن تقدم له التفسيرات شيئا من خارج بناء الفيلم نفسه.. ولا يكون هذا فشلا من المتفرج ولا فشلا من شادى نفسه.. بل هو على العكس تأكيد لأن هذا الأسلوب الجديد فى السرد الفيلمى قد نجح.. لأنه لا يخاطب عاطفة المتفرج بل عقله .. وهو يفترض أن يكون هذا العقل متفقا ومستوعبا لهذه السطور القليلة من كتاب الموتى فى أول الفيلم والتى قد تمر سريعا دون أن يقرأها أحد .. لا سيما أنها مكتوبة بخط صعب القراءة بالفعل.. وكل شىء فى الفيلم صعب بعد ذلك .. ويمكن أن يصدم متفرجنا التقليدى لأنه يقلقه ويجعله يتعب فى المتابعة والتفكير والتساؤل المستمر عما وراء الصورة.. لأن شيئا لا يبدو واضحا من الوهلة الأولى والصور لا تحكى «الحدوتة» المألوفة .. والممثلون لا يتحركون الحركة العادية.. بل ولا يقولون حتى كلاما عاديا.. فالكلمات الفصحى على

ألسنتهم تبدو قادمة من عالم آخر.. قد يكون هو بالضبط عالم كتاب الموتى من ألفى سنة.. وقد يكون هو عالمنا نحن الحالى .. ولكنه بالتأكيد عالم مصرى فيه كل كوامن تاريخنا وتلك الروح الغامضة التى تربطنا بالرهبة بدهاليز معابد الوادى الرطبة . ومن هنا يصبح واضحا بعد قراءة السطور الأولى من كتاب الموتى عن الموتى الذين سيعودون والنيام الذين سيصحون.. أن للفيلم بعدا آخر أعمق من أن يكون مجرد هؤلاء الناس الذين رأيناهم يلبسون الملابس الصعيدية وينطقون الفصحى ويتحركون بين معابد طيبة.. فعقيدة البعث المصرية من أيام أوزيريس تتجدد.. وشىء فى أعماق هذا الشعب يصحو دائماً وينتفض.. والفراعنة الذين رأينا قرابينهم فى نهاية الفيلم تهبط من مقابرها فى الجبل عبر الوادى لتحملها سفينة الآثار الى القاهرة.. يبعثون بذلك من رقادهم الأزلى فى جوف الأرض ليرحلوا الى ضوء الشمال ليراهم الناس.. وليقولوا هم شيئا للناس.. والفيلم لا يقول هذا كله.. وانما يقول إن تراثنا المهدر – والذى يصبح دلالة على كل قيمنا الكبرى من مجرد مجموعة توابيت فرعونية – لا يجب أن يبقى دفينا فى الأرض لينهبه اللصوص والمبددون والمزيفون وتجار الماضى والحاضر.. وانما مكانه الطبيعى هو مع من يدركون قيمته ويحافظون عليه.. وهذا ما تقوله الأحداث المباشرة للفيلم .. وما لم تستطع أن تدركه عقليات قبيلة «الحربات» التقليدية التى توارثت سر المقابر الفرعونية أجيالا .. ورأت فيه حكرا تنهبه وتبيعه.. وعندما مات الشيخ سليم كبير القبيلة كان على ولديه أحمد مرعى وأحمد حجازى أن يرثا السر ويحفظاه ويستمرا فى نهب الآثار لتعيش عليه القبيلة.. ولكن الولدين يتمردان بعد أن عرفا السر.. فهما يرفضان أن يكون «هذا عيشهم».. وأن تعيش القبيلة بلا مهنة سوى نهب الموتى وبيعهم.. وعندما يفكر الأخ الأكبر فى رفض قيم قبيلته ومغادرة الجبل يصبح لابد من قتله مع السر والقاء جثته فى النيل.. وتبلغ أزمة الأخ الأصغر ونيس قمتها.. فهو يكتشف سر أجداده الهائل .. هذا فى العيش على حرمات الموتى.. فى نفس اليوم الذى رأى جثمان أبيه يدفن فى صباحه.. ويهيم ونيس على وجهه عاجزا عن اتخاذ موقف الرفض الحاسم الذى اتخذه أخوه ودفع حياته ثمنا له.. يظل ضائعا فى الجبل يرقب كل شىء بعينين جديدتين.. حتى تماثيل الفراعنة الحجرية أصبحت بشرا.. وهو يفتح عينيه على شرور العالم من حوله : أيوب تاجر الآثار الذى يسرق رزق الناس بعد أن سرقوا تراث أجدادهم .. ومراد تابع أيوب المستعد للمتاجرة فى كل شىء حتى شرف ابنتى عمه .. وزينة ذات العيون العميقة التى ومضت فى حياة ونيس كلمحة خاطفة من الأمل ولكنه يكتشف فى نفس اللحظة أنها ليست أكثر من مومس تبيع نفسها مقابل تمثال .. ثم هذا الخطر الداهم الجديد القادم من القاهرة فى سفينة «أفندية الآثار» الذين يريدون أن يعودوا بالتوابيت الى حيث تعيش فى الضوء من جديد .. ويوقفوا بذلك تجارة دامت أجيالا ويتوقف معها رزق القبيلة.. وفى لحظة تمزقه الشديد بين قيم أجداده وعيشهم على نهب الموتى.. وقيمه هو الجديدة التى أصبحت تقدس حرمات الموتى وتنظر الى التماثيل الحجرية كبشر.. يبوح ونيس بالسر الهائل..

سر مكان المقبرة التى تنهبها قبيلته.. لمفتش الآثار .. وفى جوف الليل تنزل التوابيت فى موكب هائل من الجبل الى النهر.. وتمضى بها سفينة مضيئة فى الفجر.. وتكون حياة القبيلة نفسها قد ضاعت.. ويباغت شيوخ القبيلة ولكن أبناءهم يرفضون الهجوم على قافلة الآثار .. لأنهم هم أنفسهم يرفضون أن يكون هذا عيشهم .. ويكتفى أهل الوادى بأن يراقبوا موكب التوابيت .. ويبكوا على موتاهم الذين يمضون عنهم لأول مرة من آلاف السنين ..

ولم يؤلف شادى عبد السلام هذه القصة.. فقد حدثت بالفعل وبنفس التفاصيل تقريبا عام ١٨٨١ وروتها معظم كتب التاريخ المصرى التى ألفها ماسبيرو وكوتريل وسيرام وبروكس.. وأخذها شادى فقط ليجردها من طابعها الزمنى ويمنحها هو الآخر روحا هائمة كروح ونيس. كما يجردها من كل ملامح الواقع.. فيصبح الناس والحركة والأزياء والحوار والجو كله «خارج الواقع».. ولكن مع المحافظة على اطار الجو المصرى نفسه الذى يتجدد دائما من الفراعنة الى الصعايدة دون تغيير كبير.. ويختار شادى شكلا ملحميا لسرد قصته التى ليست قصة فى الواقع ولا حدثا دراميا.. ولا يمكن فى تصوره عرضها إلا فى «فورم» خاص يستلزم بالضرورة حركة كاميرا وميزانسين يشبه أحيانا ميزانسين المسرح حين يحرك الأبطال أمام حائط واحد «كما فى مشهد الأم مع الابن الأكبر» ويحافظ على الايقاع البطئ النابع من داخل المشهد نفسه وليس من سرعة القطع.. بحيث يصبح لكل مشهد ايقاعه الخاص يرتفع ويهبط داخل وحدة المشهد.. ويبدو الحوار غريبا على الاذن كأنه مترجم عن لغة أخرى.. ويعتقد شادى أنه يصبح بذلك «مونولوج» بصوت الضمير .. والضمير لا لغة محددة له .. بمعنى أنه ليس «ديالوج» بين شخصيات .. بل حوارا من الشخصيات الى نفسها.. والعامية كانت ستعجز عن التعبير وتضفى جوا واقعيا يتحاشاه شادى.

ويؤكد شادى أنه لا يقدم شكله الجديد هذا كاكتشاف.. أنه لا يقترحه شكلا للفيلم المصرى. فهو شكل خاص جدا لموضوع خاص جدا.. وهو لا يصلح للتطبيق على أى موضوع آخر.. بل أنه هو نفسه لن يكرره..

ومن هنا يصبح طبيعيا أن يصدم «المومياء» عقول الكثيرين .. لأنه يخاطب أساسا عقولا ذكية.. ويصبح طبيعيا أيضا أن يتحدى فهم الكثير حتى ممن يحترفون «كتابة العواميد» عن أى شىء.. السينما والمسرح والموسيقى والجمعيات التعاونية ووصف أجساد فنانات الكباريهات.. وأن يقول بعضهم أن الفيلم شىء جيد ولكن التصوير جيد جدا.. وكأن التصوير شىء آخر لا علاقة له بالفيلم والمخرج.. فهذا الفيلم يستفز بالتأكيد ذكاء رواد سينما الشجيع والكباريه .. وهو لا يحكى شيئا ويطلب منهم أن يفكروا .. ونحن لا نملك جميعا الوقت ولا القدرة لكى نفكر .. وربما لا نريد .. وتبقى القضية أخطر من مجرد شادى عبد السلام والمومياء.. وانما ضرورة حماية حق الفنان المصرى فى أن يفكر .. وحق الجدد فى أن يغيروا شكل الفيلم المصرى حتى لو صدموا تجار السينما وتجار «عواميد الكلمات» .

● مجلة « الكواكب » ١٩٦٩/١٢/١٦

« المومياء» شادى عبد السلام ١٩٦٩

● قصة «واقعة» حقيقية !

لا يحكى فيلم «**المومياء**» قصة بالمعنى التقليدى.. وانما يبنى شادى عبد السلام فيلمه على واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء «الاجبتولوجى» وروتها كل كتبهم تقريبا : «المومياوات الملكية» لجاستون ماسبيرو.. «تاريخ مصر» لبرستيد.. «الفراعنة المفقودن» لكوتريل.. «توت عنخ آمون» لنويل كور .. «آلهة .. مقابر .. وعلماء» لسيرام.. «مخبأ المومياوات الملكية لبروكش».. والواقعة حدثت عام ١٨٨١ فى نفس المكان.. منطقة الأقصر حيث عرفت قبيلة الحربات سر مخبأ المومياوات وتوارثته أبا عن جد.. ووصل رجال الآثار الجدد إلى المنطقة ليتقدم منهم أصغر وريث فى العائلة.. ويمنحهم السر.. لا أحد يدرى لماذا.. ربما لخلاف عائلى أو طمعا فى المكافأة.. ولكنه كان عملا غير أخلاقى على أية حال.. حوله الفيلم الى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر آباؤه فى لحم أجداده الموتى..!

ولقد حدث بالفعل أن نقل رجال الآثار كنز التوابيت الهائل هذا .

وهبطوا به ليلا من الجبل.. واصطف أهل الوادى كما حدث فى الفيلم وبكت النساء.. وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددا للحزن.. فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى؟ هل هى روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر الى شاطىء الأبدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى وبكائهم على موكب توابيت الفراعنة الراحل الى الشمال.. تحير كل علماء الآثار .. وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرووا القصة فى كتبهم ليجعلها شادى عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم !

وعندما حمل أدواته إلى نفس المنطقة ليعيد تصوير القصة بعد ٨٧ سنة وجد أحفاد قبيلة الحربات.. ما زالوا موجودين فى قرية القرنة..

وعندما سار موكب التوابيت السينمائى أمام بيت قديم.. خرجت عجوز طاعنة فى السن.. رأت جنازة الفراعنة تمر أمامها من جديد بعد هذا العمر الطويل.. ووقفت على باب البيت وبكت.. وبعد

أن مضى الموكب أغلقت بابها عليها حزنا.. وماتت بعد أربعة أيام.. وقيل أنها كانت زوجة ونيس!

بل لقد حدث شيء غريب آخر عندما مرت التوابيت بجوار معبد هابو أثناء التصوير.. بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد.. لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !

ويأخذ السيناريو هذه الواقعة التاريخية ويجعل مفتاح فهمها تلك الكلمات من كتاب الموتى فى بداية الفيلم ونهايته.. والتى تمثل فكرة البعث فيها إحدى ركائز الفكر الفرعونى.. حيث لا تفنى الروح مهما طال بها الزمن.. وحيث لابد أن يبعث الإنسان المصرى يوما مهما بدا على جسده من تحلل.. لأنه يوما ستناديه عين الشمس: «انهض فلن تفنى .. لقد نوديت باسمك .. لقد بعثت!».

وفى «المومياء» ظلت توابيت الفراعنة راقدة فى جوف الجبل ينهشها لصوص الآثار.. ولكن خلاصها جاء على يد واحد من أبناء لصوص الآثار أنفسهم حين باح بسرها لافندية القاهرة الذين حملوها من جديد الى النور ليراها الناس.. وليعود معنى خلودها العظيم ليبهر الناس.. وليكون البعث !

وفكرة شادى عبد السلام البسيطة وراء هذا العمل أنه :

– فى وقت ما.. لابد أن يعود الشيء إلى من يستطيع صيانته.. وهذا هو البعث، فالتوابيت بعثت عندما عادت إلى علماء الآثار ليدرسوها ويصونوها ويضعونها فى المتحف.. والا أصبح مصيرها كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلادتها فى أول الفيلم .. وكل أمانة البلد وتراثها العريق لا يمكن أن توضع فى أيدى من لا يصونونها! وهذا درس عظيم من تاريخ مصر كله !

● فيلم خارج الواقع

ويجرد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجردها حتى من الزمان.. ويمنحها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل .. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية.. ومن طبيعة الإنسان الذى لا يمكن من خلال سلوكه وأزيائه وقيمة نفسها.. إلا أن يكون مصريا.. ووفرت أماكن التصوير ذلك الجو المصرى.. ما بين البليدة والجيزة والمقطم وأبو رواش وسقارة والأقصر .. وستديو مصر !

وفى بناء الأحداث والشخصيات حرص السيناريو دائماً على أن يحقق شكلا ملحميا لا علاقة له بالواقعية لا فى الأحداث ولا الأداء ولا حركة الكاميرا.. ومن هنا تبدو غرابة جو الفيلم كله بالنسبة للأسلوب الدرامى التقليدى.. ويؤكد شادى عبد السلام أنه باختياره «الفورم» الملحمى أصبح غير مرتبط اطلاقا لا بلغة ولا بأماكن واقعية.. ولا بالحياة اليومية للشخصيات فى البيئة المحددة بالمكان.. مع حرصه على الطابع المصرى منه فقط بما يناسب هذا الشكل الملحمى..

ورغم مخالفتى شخصيا لمنهج شادى عبد السلام فى رفض الواقعية.. إلا أن حقه كفنان فى اختيار أسلوب تعبيره.. وحريته الكاملة فى استخلاص أدواته ورؤيته الموضوعية أو الشكلية .. وفى التجريب الخلاق الذى يناسب قدراته كفنان.. تصبح حقوقا بديهية تستحق الحماية فى وسط

ثقافي متحضر ومتفتح لكل المدارس ومناهج الابداع طالما هى تستهدف فى النهاية فنا مصريا جديدا وجادا.

ويؤكد فيلم شادى الروائى الأول «المومياء» وفيلمه الآخر القصير «الفلاح الفصيح» أنه فنان جاد بالفعل.. وشجاع فى المجاهرة برفضه للواقعية الذى قد يؤلب عليه الكثيرين.. فهو يؤمن بأن الفن لم يكن ليحقق انجازاته الرائعة فى أقل من قرن واحد إلا عندما رفض الفنان الكلاسيكية وفرض أساليبه المتجددة فى الانطباعية والتعبيرية وثار على نقل الواقع والشجرة المرسومة بكل أوراقها.. والملاك ذى الأجنحة والغمام المحلق فى السماء.

وهو يرى أن: هوليوود انتهت عندما ربطت نفسها بنقل الواقع الشكلى دون محتواه الإنسانى.. بحيث يصبح كل شىء منضبطا فى الصورة كما هو فى الواقع ويتكرر كل شىء من لقطة الى أخرى فى «راكور» دقيق.. بينما ستجد فى «المومياء» لقطة فيها كوب وفى اللقطة التالية مباشرة لنفس الحدث يختفى الكوب.. وهذا يخالف أول مبادئ التطابق «الراكور» وهو ألف باء السينما.. ومع ذلك لم يلاحظ أحد هذه الحقيقة.. والفيلم ملئ بهذه الأمثلة التى لم تزعجنى لأنى أقدم رؤية أخرى للواقع غير الرؤية اليومية.. ولا أقدم ناسا حقيقيين يقولون كلاما حقيقيا ويحيون حياتهم اليومية المنطقية.. وايطاليا نفسها التى قدمت للعالم «النيوريالزم» انتهى فيها هذا.. وتركه روسيلينى رائد الواقعية الجديدة نفسه الى أساليب أخرى.. وفللينى وبازولينى لا علاقة لهما بالواقع.. برجمان له عالمه الخاص!

● **الإخراج**

يتحاشى «مؤلف الفيلم» – الذى يترك بصماته على كل حرفيات العمل – المواقف الميلودرامية والإثارة.. يترك الخواطر العديدة تنساب فى ذهن المتفرج دون أن يمسك منها بشىء محدد.. فهو يشاهد بأحاسيسه الخاصة دون أن تفرض عليه أحاسيس من خارج تجاوبه الشخصى مع الفيلم.. ومن هنا يصبح طبيعيا ألا يحس الكثيرون بشىء لأنهم لم يتجاوبوا.. وهذا نوع من السينما الذهنية الصعبة التى لا يعنى عدم التجاوب معها قصورا فى الفيلم ولا فى المشاهد.

وينظم المخرج مناطق الحركة ومناطق الحوار بحيث لا يجتمع الاثنان أبدا..

فالشخصية إما إن تتحرك وإما أن تتكلم.. ومن هنا يبدو الميزانسين مسرحيا فى بعض المشاهد.. مثل مشهد نقاش الأم زوزو حمدى الحكيم مع الابن الأكبر أحمد حجازى الذى صوره المخرج على جدار واحد وبأقل قدر من التقطيع.. مما يذكرنا ببعض مشاهد عمل ملحمى آخر مثل «الكترا» كاكويانيس. و«تسكين» الحوار هذا سببه ايمان المخرج بأنه ليس حوارا خارجيا.. أى يوجهه الممثل إلى ممثل آخر.. وانما حوار فى أعماق أعماق الشخصية.. فهو «مونولوج» أكثر منه «ديالوج» ومن هنا لم يكن ممكنا التعبير عنه بالحركة الطبيعية.. ولكن فى مواقف قليلة جدا كان كل من الحركة والحوار يكمل الآخر.

ويختار شادى وعلاء الديب كاتبا الحوار لغة غريبة يقول شادى أنها ليست فصحى.. ولكنها «عربية سليمة» .. (ومع ذلك فهى ليست سليمة تماما.. اذ تبدو أحيانا كأنها مترجمة عن لغة أخرى).. ولكنه يعتقد أن الجمهور لن ينفر منها لأنه يسمعها فى الإذاعة وفى خطب الجمعة وفى قصائد أم كلثوم.. وإذا كان جديدا أن يسمعها فى السينما فلأنها أنسب لشكل «المومياء» من العامية التى كانت ستعجز عن توصيل المعنى.. وبالذات العامية الصعيدية.. ثم أن الحوار العامى كان سيحول «المومياء» إلى فيلم واقعى.. وهذا يتطلب سيناريو من نوع آخر تماما.. ويتعارض فى نفس الوقت مع نهاية الفيلم التجريدية.

● **التصوير**

يحقق عبد العزيز فهمى مستوى ممتازا فى استخدام الكاميرا واللون محققا فيه رؤية المخرج كاملة.. ويبدو الحس التشكيلى واضحا فى كل كادر.. بحيث تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة فى لقطات عامة للصحراء الفسيحة والنيل والمعابد التى تصنع خلفية طبيعية لمعظم الأحداث.. ويصل تفاهم المخرج والمصور إلى قمته فى تكوينات الملابس السوداء فى الفضاء الأصفر فى جنازة الشيخ سليم.. ومشهد الهبوط إلى المقبرة لمعرفة السر.. وكل مشاهد الممرات والدهاليز ومطاردة ونيس لزينة.. ومشاهد الليل عموما.. وتستمر لقطة زيارة ونيس لأحمد كمال فى سفينة الآثار نحو ثلاث دقائق كاملة بدون قطع وبحركة كاميرا بارعة ودقيقة على «شاريوه» يمتد من خارج السفينة معلقا فى الفراغ ليتابع ونيس على الشاطئ حتى يصعد الى المركب ثم يدور معه وهو يهبط فى جوفها مع أحمد كمال بينما تعود الكاميرا الى الضابط بدوى وهو يرقبهما فى توجس .

وفى مشهد الختام الذى يستمر نحوا من سبع دقائق لموكب التوابيت الهابط من الجبل الى مركب الآثار .. تبلغ البراعة فى استخدام امكانيات الصورة قمتها.. فى الوحدة الفنية المتكاملة التى يحققها حجم اللقطة العامة والإضاءة الشاحبة التى تنتهى بأضواء المركب وهى تمضى فى غبشة الفجر.

والألوان موظفة فى الفيلم بحيث تخدم مضمون الصورة وليس بغرض جمالى أو شكلى مستقل.. فتختفى الألوان الزاهية لتبقى الألوان الداكنة عموما والتى يحتملها الموضوع فقط .. ويبدو هذا فى لون الجبل وفى الملابس السوداء التى يلبسها معظم الشخصيات.. فالألوان هنا ملخصة أو مركزة كما هى فى الطبيعة القاسية بالفعل.

ولقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار..

ومشهد الموكب الأخير مثلا تم تصويره فى ٤٠ يوما.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من مشهد الختام لكى يتحقق جو الفجر..

وفى اختيار أماكن التصوير كان لابد من توفير وحدة فى الشكل واللون بينها جميعا رغم

تعددها وبعدها.. وكان على مدير التصوير بعد ذلك أن يتحاشى الإضاءة الحادة لكى يضفى غلالة شاحبة على المنظر تنفى واقعيته .

● **الملابس والديكور**

كان طبيعيا أن يصمم شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى مصر والخارج.. وهى ملابس صعيدية مبسطة ولكنها مطورة أو مهذبة بحيث تناسب العمل الفنى وتكتسب أناقة غير واقعية أيضا.. وتبدو عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة لملابس نادية لطفى مثلا رغم قصر دورها.. بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمنمات كثيرة. بينما تعطى ملابس الرجال السوداء ايحاء بتراجيدية الموضوع.. وينفرد الغريب وحده (محمد مرشد) بلبس جلباب أبيض ويضعه المخرج كنقيض لجلباب أحمد مرعى الأسود.. فالغريب قادم أساسا من الوادى حيث للناس هناك حرفة واضحة هى الزراعة ومن هنا فهم مسالمون ومستقرون أكثر .. بينما يتفق اللون الأسود مع طبيعة حياة أهل الجبل القاسية وعيشتهم فى نفس الوقت على نبش المقابر.

وفى الماكياج نفسه تكتسى وجوه الممثلين جميعا بلون واحد.. هو السمار الزائد قليلا.. وخامة اللون هذه أحضرها شادى من الخارج بحيث تعطى هذه النتيجة مع فيلم ايستمان.. ولم يميز الماكياج بين سمار الصعايدة وأفندية الآثار ليؤكد على انتمائهم جميعا لبلد واحد..

وكان على مهندس الديكور الشاب صلاح مرعى أن يحقق نفس الجو الذى يتطلبه الفيلم من جميع وحداته.. فاذا كان عليه أن يعيد خلق الواقع المادى التاريخى المعروف.. فإن هذا يتطلب بالطبع دقة كاملة مع المحافظة على ملامح الطبيعة نفسها.. فأيا كان أسلوب المخرج فى علاج الحدث خارجا عن الواقع إلا أنه لن يمكنه بالطبع تغيير الطبيعة ولا تراث الآثار المادى.

وصمم صلاح مرعى المقبرة وبيت العائلة. ورغم أن بيوت لصوص الآثار فى الواقع تبنى فى حضن الجبل وفوق المقبرة التى يتسللون إليها.. فإن الديكور هنا ركز البيت والمقبرة فى مكان واحد تمشيا مع أسلوب الفيلم كله فى اختزال الحركة.. حركة الكاميرا والممثل معا وتبسيط الميزانسين إلى أقل خطوط ممكنة.. وجعل الديكور بيت مراد اللص والقواد فى أحد المعابد.. للتأكيد على انتهاك حرمات الموتى حيث يدور هذا العبث كله فى مقابرهم.. وخطوط الديكور تسودها البساطة.. وتظهر فقط الأكسسوارات التى ستستخدم فى الميزانسين.. وتم تصميم التوابيت طبقا لما فى المتحف المصرى، وبنفس الخامات الخشبية وبنفس النقوش والتطعيم.. واستغرق إعدادها وحدها ستة شهور..

● **شريط الصوت**

الموسيقى من وضع المؤلف الإيطالى ماريو ناشيمبينى مؤلف موسيقى بعض الأفلام العالمية مثل «باراباس» و«وداعا للسلاح» و«سليمان الحكيم» و«دكتور فاوستوس».. والذى يملك معملا

صوتيا كاملا فى قصره الفخم فى ضواحى روما.. يستخدم فيه أحدث الطرق لتركيب الصوت و«توليف» الموسيقى - فهو يملك ١٥٠٠ شريط صوت.. ينتخب منها ما يعجبه لتؤدى غرضا موسيقيا معينا.. ويستطيع بجهاز خاص أن يمزج بين ١٢ شريط معا يخرج من جمعها مزيج لحنى غريب.. وهو يؤلف أوبرات عصرية أحيانا بهذه الطريقة.. ولكنه كثيرا ما يؤلف موسيقاه الخاصة بالطبع.

وفى «المومياء» حاول ناشيمبينى ألا يتقيد بموسيقى «محلية» مرتبطة ببلد أو بزمن محدد.. فهو يقدم موسيقى غير محسوسة تسرى تحت جلد الصورة ولا تفرض نفسها عليها.. وهى أشبه بتهويمات مكتومة كريح الجبل.. ولا تحمل أى تنغيمات تقليدية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض وكأنها جزء من تركيب المشهد نفسه.. فهى أشبه بتأثيرات موسيقية كالتأثيرات الصوتية : كالريح التى تزوم طول الوقت وصوت ماء النهر.. ومع ذلك فقد كانت سبع آلات تلعب معا فى بعض الأحيان ويشترك معها الكورال.. وبإيقاع منتظم ولكن غير منغم.. ولم يكن ممكنا تسجيل ذلك إلا بأجهزة الكترونية غير موجودة «بالطبع» فى استديوهاتنا.

وفى مشهد الختام رأى شادى أن يستخدم أحد «البشارف» العربية القديمة.. ليتناسب مع الموكب الجنائزى.. وتم إبطاء سرعة إيقاع البشرف ثم إمراره فى «فلتر» لتنقيته.. واستخدم ناشمبينى بعد ذلك صدى البشرف فقط دون البشرف نفسه.. وسجل مارينيللى المؤثرات الصوتية فى اسبوع.. وألغى من شريط الصوت كثيرا من تفاصيله بحيث أصبح غير واقعى هو الآخر.. وفى نفس الوقت استغلت الأصوات المفيدة دراميا واختفت الأصوات الأخرى.. ولم تجتمع الموسيقى مع المؤثرات الصوتية على شريط الصوت إلا فى حالات نادرة.

• **المونتاج**

يحقق كمال أبو العلا نوعا من المونتاج «الذهنى».. ليس بمفهوم مونتاج إيزنشتاين.. وانما بالاعتماد على علاقة ذهن المتفرج باللقطة نفسها فهو لا يعتمد على القطع السريع بين اللقطات لتحقيق إيقاع الفيلم.. بل على إيقاع كل لقطة على حدة والذى يرتفع ويهبط داخل بناء اللقطة كوحدة.. وإيقاع الفيلم الكلى يتحقق من مجموع وحدات إيقاع اللقطات هذه .. وهو إيقاع بطئ عموما لا يتغير إلا فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى. وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا الى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع «بالصدمة» من قطع إلى آخر.. فإذا كان المقصود بهذه الصدمات لذهن المتفرج دفعه إلى التفكير واستخلاص علاقات جديدة من الصور التى تبدو متنافرة.. فإن إيقاع «المومياء» البطئ يدفع المتفرج أيضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو ليتساءل : ماذا يريد أن يقول ؟

واحتفظ مونتاج الفيلم الذى استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة بروح البطء هذه لأنها أنسب للتراجيديا.. ولأن الإيقاع السريع لم يكن يعطى جو «النبل» الذى يريدان إضفاءه على

الفيلم كله.. تماما كالمسرح التراجيدى الذى لا يمكن أن يكون إيقاعه سريعا.. وقد يفسر هذا مسرحية بعض مشاهد «المومياء» وبالذات حوار الأم مع الابن الأكبر الذى يبرره شادى بأنه قدمه بأسلوب مسرحى ليعبر عن أبطاله المحبوسين فى حجرة هى كل حياتهم ويتفرج عليهم ونيس دون أن يشاركهم النقاش.. فحركة الممثلين كانت مسرحية ولكن حركة الكاميرا كانت سينمائية سليمة بمعنى أنها كانت دائبة رغم تقطيعها على حائط واحد .. وهو يرد على اعتراضى على هذا المشهد أيضا بأنه كان يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم الذى كان يحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج .

● **التمثيل**

يفرض طابع الفيلم الملحمى نفسه على أداء الممثلين مثل كل الحرفيات الأخرى. فيبدو فى حركة الممثل والحوار غير واقعى وأقرب الى الأداء المسرحى.. ويقوم الميزانسين على أقل قدر من الحركة – وهى حركة بطيئة ومتأنية.. وأداء الحوار يتم بنفس البطء والتثاقل . بينما تؤدى مجرد نظرات الشخصيات المتبادلة الكثير مما يمكن أن يقال .. كما فى نظرة نادية لطفى لأحمد مرعى فى وكر مراد عندما اكتشف حقيقة مهنتها كمومس وهو الذى كان قد بدأ يتعلق بها .. وفى تصورى أن هذا الموقف الخاطف هو أفضل ما مثلته نادية لطفى ربما فى عملها السينمائى كله .. فقد قالت بعينيها العميقتين أشياء كثيرة دون أن تنطق حرفا واحد فى دورها كله الذى لم يستغرق أكثر من ست لقطات.. ومع ذلك فرضت شخصيتها على الفيلم كله كنفحة جمال رطبة مرت سريعا فى الفيلم الخانق ومثلت حلما عابرا لونيس لم يكد يمسك به فى ذروة مأساته حتى أفلت مثل كل شىء من بين يديه .

● **ونيس**

أداه الممثل الشاب أحمد مرعى – خريج قسم التمثيل بمعهد السينما عام ١٩٦٥ والذى بدأ عمله كممثل رغم ذلك على المسرح أولا.. فقد التحق بمجرد تخرجه بفرقة «مسرح الجيب» التى شكلها حينذاك كرم مطاوع من مجموعة من الممثلين الشبان.. فاشترك فى مسرحيتين «خادم سيدين» و«أ.ب».. ثم لعب دور منصور باهى فى «ميرامار» التى قدمها «المسرح الحر» فى الموسم الماضى.. وظهر أحمد مرعى فى السينما لأول مرة فى أحد الأدوار الرئيسية فى فيلم «النصف الآخر».. ولكنه برز أكثر فى أفلام المعهد : «سكة اللى يروح» و «حياة» و «مرثية قصيرة» ولعب مرعى بعد ذلك بطولة القصة الأولى من «٣ وجوه للحب» إخراج مدحت بكير .. ولكن فرصته الحقيقية كانت عندما اكتشف شادى عبد السلام موهبته الحقيقية فى «المومياء» ثم فى الفيلم القصير «الفلاح الفصيح».. ويمثل أحمد مرعى وجها جديداً تماماً للممثل المصرى.. بما تحمله ملامحه من هدوء يوحى بالنبل.. ولكن يخفى وراءه أعماقا صاخبة تجعله أقدر ممثلينا الشبان على أداء أدوار «الانفعال من الداخل» وليس بالحركة الخارجية المتقلصة.. وهذه الميزة نفسها هى التى ستشكل صعوبة بالنسبة لمستقبله حيث لن يجد الأدوار المناسبة بسهولة ويصبح ممكنا أن ينزلق

إلى أدوار الشاب المرح التقليدية التى لا أظن أنه يصلح لها ..

وقد أدى أحمد مرعى باقتدار كبير لافت للنظر دور ونيس وهو شخصية خصبة أجاد شادى رسمها : عاطفى جدا وكتوم .. يخفى معاناته وراء نظراته الحزينة.. ويحتمل حيرته وتردده وحده ويبدو منفصلا عن تقاليد بيئته وقيمها.. وسر حزنه العميق أنه أحس بمعرفته سر قبيلته أنه يحمل تراثا لا يعرف كنهه ولكنه يحس احساس المصري الغريزى بخلود تراثه حتي وان كان يجهله.. ويبلغ عذاب ونيس ذروته فى لحظة اختياره بين الخضوع لقيم قبيلته «وطريقة عيشها».. وبين الرفض الذى يتناسب أكثر مع تكوينه هو النبيل الذى ينتصر فى النهاية عندما يبوح بالسر لرجال الآثار لأنهم أقدر على حماية التوابيت.. ومع ذلك فهو حين يرى موكب التوابيت يرحل فى النهاية إلى القاهرة يخفى عينيه باكيا على الموتى الذين فارقوه وأسلمهم إلى أعداء قبيلته.. ويكون ضروريا عند ذلك أن يهيم على وجهه وقد قطع إلى الأبد الخيوط التى تربط مصيره بقبيلته.. فلقد صنع لنفسه وبيديه مصيرا آخر سيدفع ثمنه معاناة أبدية !

وكان منهج المخرج فى تحريك الممثلين هو «تبريد الشخصيات» بحيث تتخلى عن أكبر قدر من عواطفها الشخصية لتترك التأثير العاطفى كله لخلود التراث.. وليتلقى المتفرج الموضوع بلا انفعال ويعقل يقظ أقرب إلى البرود .

ورغم صعوبة أداء كهذا فى فيلم صعب بطبعه وغير جماهيرى.. فإن شادى عبد السلام يجازف فيقدم ثمانية وجوه جديدة يلمع منها أحمد عنان فى دور ضابط الآثار الذى يحمل ثأرا شخصيا فيما يبدو من القبيلة.. فكل منهما يتربص بالآخر.. وأحمد عنان يعطى بصدق كل انفعالات الضابط المتحفز طول الوقت.. ويفرض أحمد حجازى وجوده فى دوره القصير.. الأخ الأكبر المتمرد على قيم العائلة والذى يحاول أن يناقشها بالمنطق وعندما يعجز يقرر الهرب .. وعندما يقتل حجازى فى مشهد خاطف وذكى سينمائيا نفتقده فى بقية الفيلم.. ويبرز محمد نبيه فى دور مراد خادم تاجر الآثار والقواد والذى يبدو مستعدا للمتاجرة فى أى شيء .. وكان أداؤ وملابسه وتكوينه الشكلى مناسبا تماما للدور باستثناء كلمات الحوار التى كانت تبدو غريبة على لسان شخصية كهذه.. أما عبد المنعم أبو الفتوح فأدى دور العم فنقل لنا كل جمود هذه الشخصية وضراوتها فى تمسكها بقيم القديم ورفضها أى محاولة للتمرد.

● **أحمد عنان : بدوى بك**

٢٨ سنة : راقص فى الفرقة القومية للفنون الشعبية .. أول أدواره فى السينما «ابن سبارتاكوس» ثم «ابن الشيخ» ولعب دور ضابط مصرى فى «كليوباترا» وظهر فى «الناصر صلاح الدين» وفى «المماليك» كبديل لعمر الشريف .. واختاره روسيلينى لدور رمسيس الثانى فى «الحضارة» قبل أن يختاره شادى عبد السلام لدور بدوى بك فى «المومياء» ثم لدور الحاكم «رينسى» فى «الفلاح الفصيح».

● **أحمد حجازى : الأخ**

٢٨ سنة : لعب دور صحفى ثورى فى «القاهرة ٣٠» ودور ياور رمسيس الثانى فى «الحضارة» لروسيلينى.. وتوت نخت فى «الفلاح الفصيح» ، وظهر بعد ذلك فى «صورة» لمدكور ثابت وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية لمحمد نبيه .

● **محمد خيرى : أحمد كمال باشا**

٢٧ سنة .. بكالوريوس تجارة .. ظهر فى «المومياء» لأول مرة ثم فى «عريس بنت الوزير» وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية.

● **المخرج شادى عبد السلام**

من مواليد ١٩٣٠ مهندس معمارى خريج الفنون الجميلة عام ١٩٥٥. تجربته الحقيقية كانت مع السينما وليس مع الهندسة.. فقد ذهب إلى لندن ليدرس الدراما فى «الأولدويتش».. وعاد عام ١٩٥٦ ليصمم ديكور وملابس فيلم «خالد بن الوليد» الذى لم ينفذ .. وصمم ديكور بعض الأفلام المصرية قبل أن ينفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «كيلوباترا» الذى أخرجه جوزيف مانكويتش.. فهو الذى نفذ ديكور السفينة وخيمة كليوباترا والأسطول فى روما.. وهناك قابل المخرج البولندى الشهير كافليروفتش الذى كان يستعد لإخراج فيلمه «فرعون».. وكان قد رأى فيلم «كليوباترا» فتعاقد مع شادى ليعمل مستشارا للملابس والديكور والأكسسوار التاريخى لفيلم «فرعون».. وعندما عاد الى مصر صمم ديكور وملابس «وإسلاماه» و«صلاح الدين».

وبدأ تنفيذ الفيلم البولندى «فرعون» فسافر شادى ليقضى سنة ونصف ليعمل مع كافليروفتش.. ويعود بعدها إلى مصر ليضع سيناريو «المومياء» ويستعد لتنفيذه.. إلى أن جاء روسيلينى إلى مصر ليخرج جزءا من فيلمه عن تاريخ الحضارة وطلب مهندس الديكور الذى عمل فى «فرعون» البولندى ليعد له ديكور وملابس «الحضارة».

ويعتبر شادى تجربته مع روسيلينى أهم نقطة تحول فى حياته.. «لأنه وقع فى أيدى فنية قديرة».

وبعد أن استغرق عمل شادى فى الأفلام الأجنبية الثلاثة الكبيرة: «كليوباترا» و«فرعون» و«الحضارة» ست سنوات كاملة قضاها فى الخارج.. عاد لينفذ «المومياء» أول أفلامه كمخرج.. وليخرج بعده فيلما قصيرا من الأدب الفرعونى «الفلاح الفصيح» - ٢٠ دقيقة - ويشغل شادى عبد السلام الآن وظيفة مدير «المركز القومى للأفلام التسجيلية» ويحاول من خلاله أن يقدم مع مجموعة من المخرجين الشباب لونا جديدا من الفيلم التسجيلى الثقافى يعكس وهنا الحضارى المعاصر .

●**نشرة « نادى السينما » الموسم الثالث ٦٩/ ١٩٧٠ العدد ٨ ١٦/ ١٢/ ١٩٦٩**

مقالات عام ١٩٧٠:

« الأرض »

يوسف شاهين ١٩٦٩

● تراجيديا الفلاح المصرى

فى البداية تتحدد أحلام وصيفة بنت القرية البكر فى لهفتها على لقاء الغلام الذى كانت تلعب معه خلف الساقية.. نضجت وصيفة الآن وأصبحت عروسة يحلم بها الجدعان.. وبقى الغلام رفيق طفولتها أصغر من أن يشبع أحلامها.. ولكن تكمن قيمته الخطيرة فى أنه عائد الآن من البندر.. هذه الجنة البعيدة المسحورة.. التى يرسم لها كل فلاح خيالاته الخاصة.. ولا يصل إليها أو يعود إلا «الأفندية».. والتى تبقى خطوطها مع ذلك مقطوعة.. وصورتها غائمة فى ذهن القرية.. فلا أحد يدرى بالضبط كيف يعيش الناس فى المدينة وكيف يتحركون.. ما الذى يأكلونه ويلبسونه.. إن كل صور الحرمان الذى تعانيه القرية تتحول إلى رؤى ملونة للمدينة فى ذهن الفلاح.. حيث يذهب إليها كل خير الأرض.. ولكن لا يعود إلا الخوف والممنوع وأوامر «الأفندية» – وربما الباشاوات أيضا – التى تسلب دائماً شيئاً جديداً..

ومن خلال حلم وصيفة بلقاء صديقها الطفل العائد تتحدد علاقة قريتها كلها بالمدينة.. فهى علاقة انتظار دائماً.. وربما استجداء.. فهى تسأله عما جاءها به من المدينة.. فيقول لها الفتى إنها «قزازة ريحة».. وتجن وصيفة من الفرح.. فهذا كنز حقيقى بالنسبة لبنت القرية.. وهى من أجل هذا الكنز تعطى موعدا ساذجا للطفل خلف الساقية حيث تحاول أن تصنع من لقائهما هذا السرى لحظة غرامية تبدو هى أكثر منها نضجا.. ويبدو هو أقل حيلة.. ولكن يكون مكسبها الحقيقى «بريزة فضة» منحها لها الطفل لتشترى العطر بنفسها.. وتبهر وصيفة بالبريزة الفضة التى تصبح كنزاً أكثر قيمة فى قرية لا يجد فيها الإنسان بريزة كل يوم.. فما الذى يحدث إذن لو وجدت وصيفة «زكيبة مليانة برايز.. كنت آخد مركب زى دى وأروح مصر أعيش فيها.. أظن ما هناك الواحدة من دول بتستحمى كل يوم بقزازة عطر.. وبياكلوا عيش قمح وحلاوة طحينية على طول ».

وفى هذه الكلمات يتحدد حلم قرية كاملة.. يحكمها العمدة من داخلها.. إله صغير يملك خيرا

كثيرا وخفرا وغرفة تليفون هى مركز السلطة.. ويحكمها «محمود بيه» الاقطاعى عن بعد .. ويحكمها باشا عن بعد أكبر.. ويحكمها رعب كامل لنظام سياسى واقتصادى يجثم على صدره قصر ملك وجيش احتلال ..

فى أحد أفراح القرية تحس أن عبد الهادى زهرة شبابها.. «جدع» كامل الفتوة تملؤه النشوة وخصب الأرض.. ولكن صلابتها وتمردها أيضا.. ولكن نحس أيضا أن محمد أبو سويلم هو جدع راسخ أكثر.. وجذوره أعمق وأشد أصالة فى تلك الأرض .. وهو يبدو من جيل كانت أمجاده فى الماضى.. وهو يرقب فقط حاضرا بلا أمجاد .. ويأمل أن يكون فى عبد الهادى شىء للمستقبل.. وعندما يكاد عبد الهادى أن يفترس دياب فى لعبة التحطيب ويحطم عظامه .. ينصحه أبو سويلم بأن يصبح أكثر لينا.. وكأنما ليدخر عافيته لمعركة أكبر.

وتجىء بداية المعركة الحقيقية حين يمر رجلان على الجسر ليسألا عن صاحب ساقية معلقة.. فالأوامر – مثل كل شىء قادم من المدينة – تسلب الفلاحين نصف حقهم فى مياه الرى.. فتجعل أيامه خمسة فقط بدلا من عشرة.. ويعلن عبد الهادى تمرده على الأمر من أول لحظة.. بينما يبلغ العمدة اسم محمد أبو سويلم للسلطة كمحرض للفلاحين على رفض الأوامر .. ولا يكون كالعادة شىء يقلق شيخ القرية فى نفس اللحظة إلا عدم مواظبة أهلها على الصلاة إلا من الجمعة للجمعة.

عندما يمر عبد الهادى على «الخص» الذى يحرس منه علوانى – ذلك العرباوى الشقى – أرض العمدة .. يبدى له عرباوى ودا زائدا.. يحاول أن يفرش له شيئاً يجلس فوقه .. يرفض عبد الهادى ويجلس على الأرض قائلاً :

– تكونش فاكرنا متربيين فى مصر وبنشرب سجاير مكنة ؟

إن السجاير المكنة هى قمة البذخ.. وود عرباوى الزائد يصبح مفهوما عندما يطلب من عبد الهادى ريالا.. ويؤكد له عبد الهادى ساخرا أن «ما حد فى البلد كلهم يحتكم على ريال ».. «آه يا بلد غوازى».

يمضى الفيلم مقدما مزيدا من ناس القرية.. الشيخ يوسف الذى «قرأ فى الأزهر» وأوشك أن ينال «العالمية» ولكن شيئا مفاجئا جعل منه بقالا يشاكسه الفلاحون طول النهار حين لا يشترون بالنقد لسبب بسيط أنهم لا يملكونه.. تطلب منه فلاحة صابونة مقابل أربع بيضات فيطلب خمسة!

وراء الروث المتساقط الذى يجف على السطح ليصبح وقودا فى الكانون.. تتصارع خضرة صعلوكة القرية التى ليس لها أحد.. والتى تصنع كل شىء لتأكل.. وكثيرا ما لا تأكل.. فى المعركة تسقط خضرة إعياء.. تهرع وصيفة لنجدتها وترتفع التعليقات :

– آهو انتو كده يا بلد .. ماتتشطروش إلا على الغلبان ..

– خضرة يا عينى هفتانة من قلة الأكل .

يهرع علوانى العرباوى وصعلوك القرية هو أيضا الذى لا يملك فيها شيئا.. لنجدة خضرة..

تنتعش هى حينما تراه كأمل تعاطف وحيد.. ولكن بمجرد أن تسترد نفسها يستيقظ فيه خبث الذئب.. وتتحدد ملامح علاقتهما الاقتصادية.. التى تبدو صريحة بقدر تواضعها :

– ما تبقى تحصلينى يابت ع الغيط .. حديكى زر خيار .

– زر واحد يا علونى ؟

– طب زرين !

● **الحل بالدراع**

يجتمع الرجال لمناقشة الأمر الجديد بجعل نوبة الرى قاصرة على خمسة أيام بدلا من عشرة .. يلتفون حول محمد أبو سويلم وعبد الهادى.. يكون الحل ببساطة أن يرفضوا الأمر .. ولكن «لو رجالة البلد وافقوا».. يقول الشيخ كالعادة أنه قرأ الفاتحة على الظالم إللىٰ قصر المية.. يرفض عبد الهادى الحل الدينى.. ويقترح بعض المعتدلين البحث عن حل لدى العمدة .. يرفض الرجال هذا الحل أيضا .. يكون طبيعيا فى مثل هذه المجالس آن ترتفع أصوات عاقلة «الموضوع محتاج إلى الحسنى».. ويكون من رأى محمد أفندى المدرس الإلزامى.. كاتب القرية وخطيبها ومندوبها إلى المدينة أنه لابد أيضا من اللجوء الى العمدة ومحمود بيه – إقطاعى الإقليم – باعتبارهما «أولى الأمر».. بينما يكون الفرق بين منطق محمد أفندى المثقف وعبد الهادى الفلاح واضحا.. حين يؤكد عبد الهادى آن «الحل بالدراع».. ويقترح محمد أفندى أن ترسل القرية عريضة لوزارة الأشغال العمومية المسئولة عن الرى.. ويقول عبد الهادى مستنكراً :

– هى الحكومة دى بتاعة عرايض! وبنفس منطق براردو بطل«فونتمارا» للكاتب الإيطالى إيجنازيو سيلونى.. يرفض عبد الهادى وسيلة رجل الدين فى الدعاء للسماء:

هى الملايكة حتنزل لنا المية من السما ؟

يكون هم علوانى حارس الحقل أن يلح طول الوقت على الشيخ يوسف صاحب الدكان آن يعطيه ما يكفيه اليوم من الشاى والسكر .

بعد اتصالات غامضة بقصر محمود بيه يجمع العمدة وشيخ القرية الفلاحين ويضعون توقيعاتهم على ورقة لا يفهم أحد ما فيها.. نفس ما فعله زائر المساء الغامض على الدراجة فى «فونتمارا» حين جمع توقيعات الفلاحين على ورقة لا يقرأونها.. ولكن نتيجتها السيئة تكون حين تصل الورقة الى المدينة فيصبح لتوقيعات الفلاحين هذه معنى لا يقصده الفلاحون أنفسهم !

يبدأ تدفق الأحداث بسرعة.. ومن خلال كثير من التفاصيل التى تثقل أحيانا على إيقاع الفيلم فى الجزء الأول.. يكون يوسف شاهين قد أعطانا مفتاح الأحداث والشخصيات.. وعرفنا على أوجه الصراع فى القرية.. ويبدو طرف الصراع الآخر جاثما أمامنا باستمرار رغم أننا لا نراه: المدينة.. أننا نرى فقط طرفا منه متمثلا فى قصر محمود بيه وجيه الناحية.. فرغم أن القصر موجود غير بعيد عن القرية فإنه يبدو كجزء من القاهرة بكل ما يمثله من بذخ واستغلال للفلاحين

من خلال مخلب العمدة.

وتسرع حركة كاميرا يوسف شاهين وإيقاع صوره.. وهى تبدو صورا باذخة أحيانا ومزركشة بأكثر مما يحتمل بؤس القرية.. فنحن نرى خضرة شديدة الزهو.. وزرقة صافية فى السماء وفى ماء الترعة.. وما يبديه يوسف شاهين دائما فى أفلامه من عناية بتكوين الكادر جماليا عناية تبدو مبالغا فيها أحيانا إلى درجة الجمود.. الأمر الذى يبدو متناقضا مع ديناميكية الحركة فى أفلامه دائما.. وبحيث تبدو كادرات القرية من خلف الأشجار وتحت السماء الزرقاء متناقضة مع قضية الفيلم الأساسية وهى بؤس الفلاحين.. أننا نرى وصيفة فى إحدى اللقطات تذهب الى علوانى فى الحقل فنرى زهرة صفراء كبيرة تملأ الكادر.. ونكتشف زهرات صفراء أخرى لا حصر لها فى حقل عباد الشمس.. وبصرف النظر عما يمكن أن يعنيه اللون الأصفر أو لا يعنيه فى هذا الموقف.. فقد بدا وسيلة بصرية لاستخدام الألوان فى موضوع لم تكن هناك ضرورة فنية ملحة لاستخدامها فيه .

وهذا التناقض بين جمال الصورة وبؤس القرية يفرضه لجوء مخرجينا دائما لتصوير أفلام الفلاحين فى الفيوم .. حيث يقعون هناك فى إغراء الطبيعة الجميلة التى لا يمكن للكاميرا أن تتجاهلها.. وإن كان واضحا بالطبع أن فلاحينا لا يعيشون كلهم فى الفيوم.. وحتى بالنسبة لفلاحى الفيوم أنفسهم فإن حولهم ما يمكن تصويره غير النخيل والشجر والسماء الزرقاء التى قد لا يحس الفلاح نفسه بجمالها وهو غارق فى كدحه اليومى.. ولكن هذا التناقض نفسه يبدو متعمدا فى «الأرض» بالذات كما يقول عبد الرحمن الشرقاوى مؤلف الرواية.. الذى أكد لى أن هذا الجمال موجود بالفعل فى قريته الحقيقية فى المنوفية حيث تم تصوير بعض مشاهد الفيلم «فجزء من قيمة الفيلم الدرامية هو فى هذا التناقض بين جمال الطبيعة ومعطيات الحياة والطبيعة والجو وفقر الناس وشقائهم.. وهذا موجود فى صفحات كثيرة من القصة.. وعبر عنه يوسف شاهين بشاعرية تجلت فى أبو قردان الأبيض الزاهى بينما لا يجد الناس ماء للرى.. فإذا كان هناك تناقض فأنا مسئول عنه لأنى كتبت صفحات عديدة فى وصف الفجر والفلاحين يحاولون رى الأرض.. إن الطبيعة تشكل جزءاً من ذوق الناس وأن لم يحسوا بها بحكم شقائهم.. ولكن مطلوب من المخرج كفنان أن يعبر عنها.. وأجمل مناظر الفيلم كما رأيته مأخوذ من القصة نفسها.. وهو منظر أشجار الصفصاف على فرع من فروع النيل يمر بالقرية ».

ولكن الصور التى يقدمها يوسف شاهين من داخل بيوت الفلاحين – وبالذات بيت محمد أبو سويلم – تبدو صورا حقيقية لبيوت فلاحين حقيقية.. واستطاع رغم ذلك وبالتعاون مع مدير التصوير عبده نصر تحقيق قيم جمالية رائعة من امكانيات هذه البيوت المحددة.. فى لقطة من أسفل لحوش البيت وزوجة محمد أبو سويلم تنتظر والدخان يملأ أعلى الكادر كضباب يحجب الرؤية.

● الرحلة إلى القاهرة

وعندما تقرر القرية أن توفد محمد أفندى رجلها المثقف ليتفاوض مع السلطة فى القاهرة لمنع نزوع ملكية أرض الفلاحين من أجل أن يشق محمود بيه فوقها طريقا يمر أمام قصره.. يركب محمد أفندى الحمار .. وتودعه القرية كلها.. يحاول كل منهم أن يرسل معه شيئا لذويه فى القاهرة.. ويركض خلفه أخوه دياب الفلاح الذى يرعى أرضهما الصغيرة ويحتفظ بكل بداوة الفلاح وفحولته وغرائزه المباشرة.. وكل أعماقه الطيبة أيضا.. والذى مثله باقتدار الاكتشاف الجديد المثير : على الشريف. ويعلق الفيلم على رحلة محمد أفندى إلى القاهرة بأغنية وضعها على ألسنة بنات القرية أنفسهن عن محمد أفندى الذاهب إلى مصر بحصانه.. وتبدو الأغنية جميلة وساخرة حينما نرى أن الحصان هو مجرد حمار يلهث.. ويبدو صوت البنات جميلا ورائقا وغير مزوق.. وأفضل من أغنيات الكورال الأخرى التى علق بها على إسماعيل مؤلف الموسيقى على بعض مواقف الفيلم تعليقا بدا مفتعلا لأنه مهذب أو قاهرى وأقل صدقا من أغنية البنات عن سفر محمد أفندى التى كان يجب أن يجعلها على إسماعيل نموذجا لكل أغنيات الفيلم .

وتتابع الكاميرا رحلة محمد أفندى من القرية إلى محطة البندر فى بضع لقطات تبدو فيها نفس العناية بالكادر الجامد.. فتقدمه فى أحداها من وراء عربة برتقال أصفر فى مقدمة الكادر.. والبائع واقف لا يجد ما يصنعه.. بينما حمار محمد أفندى يمشى فى الخلفية.. ولكننا نرى دياب فى إحدى التفصيلات الذكية وقد تعب من السير وراء حمار أخيه فى لقطات سريعة متتالية.. يجلس على الأرض ليخلع حذاءه ويفرغه من الطوب الذى تسلل إليه.. ويسير حافيا أحيانا ليشكو من سخونة الأرض التى تحولت إلى نار . وفى المحطة يقدم حسن فؤاد كاتب السيناريو ويوسف شاهين المخرج ملاحظة بالغة العمق والدلالة.. حين يتأمل دياب أقراص الطعمية فى حلم حقيقى بالجنة.. ويهمس لأخيه فى رجاء وكأنه يطلب عمره كله :

– والنبى يا محمد أفندى أنا نفسى فى الطعمية السخنة والعيش القمحى !

وعندما يحقق حلمه – الذى لا يدركه إلا من عرف القرية – يأكل العيش والطعمية فى متعة خرافية ويهمس :

– ياما انتو ممتعين نفسكوا يا أهل البندر !

وفى القاهرة نرى محمد أفندى يتحدث فى التليفون فى مرآة اللوكاندة. أن محاولته للاتصال «برئيس الوزراء شخصيا» كما وعد القرية تفشل تماما حين يضيع فى زحام القاهرة وتنهال عليه عصى جنودها التى تفرق المظاهرات.. ويمسك محمد أبو سويلم قطعة جافة من طين الأرض التى منعت عنها المياه ويفركها :

– شايفين الأرض عطشانة إزاى يا رجالة .. فين محمد أفندى .. فين محمود بيه .. فين رئيس الوزرا..؟

وبينما تقول القرية لمحمود بيه إن حياتها هى الماء . يقول هو أن «السكة الزراعية حتمدن بلدكم .. افهموا بقى..».. ويفشل لقاء محمد أفندى حتى مع السلطة الأصغر محمود بيه .. فاستجداء السلطات حتى الصغيرة منها.. لا يجدى.. ومنطق محمد أفندى مرفوض لأنه يصدر من مركز الضعف.. وهو ينظر الى الخريطة التى يرسمها له محمود بيه للسكة الزراعية التى سيمدها أمام قصره.. وقبل أن يفهم محمد أفندى شيئا تجيء السينما بكل قدرتها الرائعة على التعبير .. لتقول أشياء كثيرة فى لقطة واحدة : فنرى طبقا يوضع على الخريطة .. ليغطى أرض الفلاحين !

يدخل الصراع طرف آخر.. ابن مهاجر من أبناء القرية : الشيخ حسونة الذى درس فى الأزهر وترك القرية وعاش الآن فى القاهرة.. حينما يسمع مأساة القرية من محمد أفندى يبدو رجلا ثوريا.. فالحل عنده «أن تقف البلد كلها وقفة رجل واحد.. وإلا يبقى مافيش فايدة».

وتنتقل الكاميرا من لحظة الفجر فى القاهرة حيث يصلى الشيخ حسونة فى مسجد السلطان حسن.. إلى نفس لحظة الفجر فى القرية.. ومن مآذن القاهرة إلى طريق زراعى فى لحظة الشروق حيث تبدو السماء حمراء بدم مخنوق والفلاحون يمضون بماشيتهم إلى شقاء يوم جديد.. يسفكون فيه دم بعضهم فى نزاعهم على الماء.. حيث يقطع دياب وعبد الهادى حواجز الماء قبل أرض كل منهما .. وترتفع الهراوات ويسيح دم الرجلين.. وتفشل دعوة محمد أبو سويلم المحذرة «حتضيعوا نفسكم» .. وكما تندلع خناقات القرية فى ثانية واحدة .. ينهال الفلاحون على بعضهم ضربا.. لأنهم أعجز من أن يضربوا أحدا آخر.. وفى مشهد من أقوى مشاهد السينما المصرية على الاطلاق من حيث الصورة التى يبرع يوسف شاهين فى تقديمها دائما كأستاذ فى رسم الحركة على الشاشة.. ومن حيث المضمون.. فالمعركة هنا ليست بين «الشجيع» وعصابة المخدرات.. بل حول قضية حقيقية ومصرية جداً: وهى نزاع الفلاحين على الماء .. ويبلغ المشهد الرائع ذروته حين ترتفع صرخة امرأة: لقد وقعت البقرة فى الساقية.. هذا يحدث يوميا فى القرية.. ويترك عبد الهادى دياب وهو يكاد يمزقه أربا.. ويترك كل الفلاحين بعضهم وتموت خلافاتهم فى ثانية أمام الخطر المشترك.. لا يهم بقرة من هذه التى وقعت فى الساقية.. ولكن البقرة كنز الفلاح.. ومصيبة أى منهم هى مصيبة الجميع.. وفى موقف يثير الدموع بالفعل يهرع الجميع بلا تفكير لإنقاذ البقرة.. ويهبط عبد الهادى إلى جوف الساقية ليرفع البقرة ويعاونه دياب.. هذا أيضا يحدث يوميا فى القرية.. ورغم روعة الموقف سينمائيا وإنسانيا لا تبدو هناك ذرة افتعال واحدة.. ويبلغ إخراج يوسف شاهين وتقطيعه للمشهد وتمثيل عزت العلايلى وعلى الشريف «دياب» قمته فى إعطاء موقف سينمائى على مستوى عالمى.

● ماذا بعد كرامة الرجل ؟

وبعد فشل «بعثة» محمد أفندى لمخاطبة المدينة يجد الفلاحون الحل فى صيحة عبد الهادى :

- اقطعوا الجسر ياولاد .. دى مية ربنا وميتنا.. مش مية الحكومة !

وتقطع الجسور وتتدفق المياه فى القنوات ويتحول كل ما كان جافا رماديا إلى أخضر .. ويلخص محمد أبو سويلم مأساة الفلاحين كلها فى «أن الناس عايزة الأرض .. والأرض عايزها الباشا .. والباشا عايز نهبة.. والنهبة هى احنا.. احنا الفقرا .. الى حكايتنا مع الباشا والحكومة حكاية من قديم الآزل!».

ويبلغ العمدة بوليس المدينة بأسماء المحرضين على قطع الجسور : محمد أبو سويل وعبد الهادى ودياب على رأس الجميع .. تقود وصيفة نساء المتهمين فى مظاهرة تهاجم بيت العمدة وضربه فى موقف ساذج ومتكلف.. بينما فى قبو السجن يتعرض الفلاحون لأبشع أنواع التعذيب بالنسبة لفلاح : يضغط الجنود على عبد الهادى ليقول : «أنا مرة» ويوضع رأس دياب فى جردل ماء حتى يختنق .. ولكن أبشع ما يتعرض له محمد أبو سويلم أن يحلقوا له شاربه.. ويقدم يوسف شاهين هذا الحدث الفظيع بالنسبة لأى فلاح فى شكل سينمائى بالغ الدلالة.. فنرى فم محمود المليجى فى لقطة قريبة جدا كلوز كبير والموس يجز شعيرات شاربه فى صرير مخيف.. وفى ايقاع بطىء صامت ليحمل كل شراسة اللحظة وثقلها الباهظ على روح محمد أبو سويلم.. ثم يقدم لقطة رائعة أخرى للقرية فى غياب رجالها.. لقطة واحدة أكدت عبقرية يوسف شاهين بالفعل كفنان سينما عالمى : أحد شوارع القرية خاليا تماما من الحركة .. وكأن الناس اختفوا تحت الأرض من فرط الخجل.. وشىء كالضباب الخفيف يملأ خلفية الكادر.. وفى الطرف الأيمن كلب يتسكع.. وبضع دجاجات فى مقدمة الكادر.. ونسمع عواء ريح يبدو غير واقعى فى قرانا ولكنه يعطى احساسا مطلوبا بالوحشة.. ويقطع يوسف شاهين على زوجة محمد أبو سويلم فى فناء دارها تنتظر فى حزن .. ثم تنطلق صيحة مفاجئة :

- الرجالة رجعوا من السجن.. ويتغير فجأة كل شىء .. تدب الحركة فى نفس الشارع الخالى .. يجرى الكلب فزعا والدجاجات فى مقدمة الكادر.. ويظهر الأطفال فجأة من اليسار .. وتنشق الأرض عن الناس.. ويجىء موكب الرجال العائدين بعد أن أطلق سراحهم.. يخفى محمد أبو سويلم مكان شاربه المنهوب تحت وقع احساس كامل بالانسحاق :

- يفضل إيه للبنى آدم لما تتهان كرامته ؟!

يعود الشيخ حسونة إلى القرية ليتابع قضيتها عن قرب.. ويعلم عبد الهادى أن الخفير عبد العاطى ضرب وصيفة حين هاجمت العمدة.. ويصفعه عبد الهادى عدة صفعات وهو مستسلم فى ندم غير منطقى وفى موقف يبدو شديد السذاجة وبمزيد من الذل يقول الخفير لعبد الهادى :

- اضربنى يا عبد الهادى .. اضربنى كمان .. أنا غلطان ليك ..

ويذكرنا هذا المشهد بمشهد مماثل تماما فى فيلم آخر ليوسف شاهين حين يقول عمر الشريف لحمدى غيث ابن عمه فى «صراع فى الوادى» وهو يعطيه بندقية :

– أكتلني يا سليم .. أكتلني .. ؟

ويكتمل الافتعال حين نرى عبد الهادى يحتضن عبد العاطى بعد كل هذا الضرب وهو تعبير ساذج عن صفاء عواطف الفلاحين ..

يدرك محمد أبو سويلم حقيقة العلاقة بين الحكومة الاقطاعية والانجليز الذين كانوا يحكمون كل شيء حينذاك :

– الحكومة إيه والانجليز إيه .. ما هو كله سلسال واحد !

وتعود خضرة صعلوكة القرية لتبذر أحلامها المتواضعة فى الحياة واللقمة والحب.. تعرض على علوانى أن يتزوجها .. فهو مثلها «لا أرض ولا مال ولا مصلحة» فهى تبدو هنا واعية بالمصالح الحقيقية التى تربط عواطف الناس.. وحين تحس بما يمكن أن يشوب سمعتها نتيجة لامتهانها بيع جسدها لتعيش تقول وكإنها تدين قيما أكبر : «ما اللى زيى فى مصر عايشين فى سرَيات» وهى تلح على علوانى : «ماتتجوزنى ياوله وتلمنى» .. ولكن أحلام خضرة تموت.. تخنقها يدا الشيخ شعبان مجذوب القرية الذى كان عميلا للعمدة وللبيه.. وتحت ستاره الدينى الذى يحمل قيمة خاصة خادعة للفلاحين.. يوظف نفسه كأداة لخدمة الأجهزة التى تضغط على الفلاحين.. ويكون هدف المؤامرة هو القاء ظل الجريمة على الجميع.. والهاء الفلاحين بها عن الالتفات للخطر الأكبر .. حديد الزراعية الذى جاء لينتزعوا به أرضهم ويمدوا الطرق أمام قصر البيه.. ويترك قتل خضرة ظله على القرية.. كأنما فجر مأساة الجميع وليس خضرة وحدها : «ياولداه ع الفقير يا ولداه» ويرفض شيخ الجامع دفنها فى مقبرته «استخسروا فيها شوية التراب اللى تندفن فيهم».

وتنفجر أزمة وصيفة نفسها.. فتحت ضغوط كل ما يحدث حولها تحس بالرغبة فى الفرار .. تحزم هدومها لتمشى «ارتاح من البلد والقر والبلاوى اللى أنا عايشة فيها دى» ولكن لا يبدو هذا سببا كافيا فى القرية لتهجرها إحدى بناتها. فهو سبب يبدو وجوديا ويدعو لثورة بنت مثقفة.. فالبنت فى القرية تهربُ لمشاكل أكثر إلحاحا ومباشرة.. ووصيفة لم تكن تعانى من شيء كما قدمها لنا الفيلم على الأقل.. بل كانت على العكس مدللة ومرغوبة من الجميع وغير متعمقة تماما فى أحزان القرية إلا من خلال اعتقال أبيها.. ولكنها باستثناء ذلك كانت تتحرك على هامش الأحداث لتلهب أحلام شبان القرية.. ورغم أداء نجوى إبراهيم لدورها باقتدار ورغم مصرية وجهها الأصيلة وطبيعية حركتها فقد كان شكلها يبدو متميزا تماما عن باقى القرية.. وكانت ملامحها مصقولة تماما وحواجبها مزججة ولم يستطع يوسف شاهين أن ينجو من مأزق تقديم «فلاحة السينما» التقليدية التى يقدمها الآخرون !

● ليس أبو سويلم وحده ..

– يصل حديد الزراعية ليرسم حدود الأرض المنزوعة.. وتواجه القرية أزمتها الحقيقية.. فهاهو التحدى الحقيقى يصلها من المدينة.. ويجتمع الرجال ليلقى محمد أبو سويلم مونولوجا رائعا يحلل

فيه أزمتهم.. بل ربما ما هو أكبر من أزمتهم :

«ماحدش مكوى فى البلد دى غير اللى مرمى فيها..» وهو يذكرهم بنضالهم القديم.. أيام أن جرت السلطة الفلاح المصرى ليحارب فى الشام فى صفوف الحلفاء.. ويموت فلاح الأرض السوداء ليدفن فى ثلج بلاد الغربة.. وأيام أن فجر هذا الفلاح غضبه فى ثورة ١٩ وحطم كل شيء وخلع حديد الأرض «كنا رجالة ووقفنا وقفة رجالة» ويبلغ الممثل العظيم محمود المليجى - بطل الفيلم الحقيقى الذى لعب فيه أروع أدواره.. وربما أروع أدوار السينما المصرية على الإطلاق وأخصبها وأحفلها بالأعماق - يبلغ القمة فى هذا المونولوج الذى يبدد من طوله نسبيا أداء المليجى الرائع وقوة كلماته : «وبعدين.. دلوقتى بقينا فين.. كل واحد شق طريقه ونسى الباقين .. أنت يا شيخ حسونة سبت البلد ورحت البندر عشان تأكل عيش البندر .. والشيخ يوسف فتح له دكان عشان يشد لقمة العيش من بصلة الفلاحين الغلابة .. وأنا ؟ .. أنا عايش كافى خيرى شرى.. صابر وساكت».

ولكن ما الحل الذى يقدمه محمد أبو سويلم لأزمة قريته ولما هو أكبر من أزمة قريته: «لازم نصحى من جديد.. لكن فين.. فين.. كانت أيام.. أيام زمان اللى ماتتعوضش.. كان عندنا مروءة وقلب.. كنا رجالة .. كنا فخر البلد وشرفها وزينتها.. دلوقتى قاعدين نتكلم ونشكى ونولول زى النسوان.. اللى يقول بكره تتعدل.. واللى يقول الصبر طيب.. واللى يقول أى كلام .. واللى مايعرفش يقول إيه .. نايمين فى كلام.. قايمين فى كلام.. عايشين فى كلام.. حياتنا بقت كلام فى كلام..».

تضع كلمات محمد أبو سويلم كل رجل فى مواجهة نفسه.. تصبح لعبة الكلام غير مجدية بعد طول الكلام.. ولابد من الفعل.. أن يقول الرجل كلمته ويفعلها.. وعندما يقول عبد الهادى إنه سيلقى حديد الزراعية فى الترعة فانه يفعلها فورا.. ويلقى بالشيخ شعبان المجذوب قاتل خضرة والذى يحاول أن يعترض طريق ثورة الفلاحين وقد أصبح جزءا من السلطة.. وعندما سمع العمدة أنهم ألقوا الحديد فى الترعة «طب ساكت». مات من فرط الرعب.. أو الدهشة.. ونرى وجه وصيفة وراء قضبان ضريح سيدى رمضان تضرع له.. ويجيء عبد الهادى ويضع يده الكبيرة على يدها البيضاء فى لقطة كبيرة توحى بالعاطفة وبالأمان.. ولا تقف السلطة ساكتة بالطبع أمام تمرد الفلاحين المذهل .. فترسل قوات الهجانة لتفرض الرعب على القرية.. نرى ظل جمل أحد رجال الهجانة على بيوت القرية فى لقطة معبرة عن الموقف كله.. ورغم أوامر قائد الهجانة الصارمة بأن «كل واحد يلزم داره» فأننا نبدأ نلمس ظلا من التعاطف يمكن أن ينشأ بين الفلاحين وجنود الهجانة السمر أنفسهم الذين تخفى ملامحهم الغليظة قلوبا إنسانية .. فرواية الشرقاوى وسيناريو حسن فؤاد يؤكدان بوعى أنهم وإن كانوا أدوات السلطة إلا أنهم ضحاياها أيضا يخضعون لنفس قهر الفلاحين..

وهكذا نرى محمد أبو سويلم يأخذ سيجارة من الجندى الأسمر .. ويقدم له الشاى الذى كان سيشربه .. ويسأله فى لحظة صفاء :

– تفتكر الكرباج حيخلى الواحد ينخ ؟

ويقول الجندى الأسمر : فيه ظروف الواحد يسكت أو يموت .. !

– يبقى يموت !

● **شراء الشيخ حسونة وآخرين**

وبينما يحلم محمد أبو سويلم بعودة الصفاء القديم حيث كان «مفيش أحسن من الشاى بالليل فى الغيط واحنا قاعدين قدام الراكية والقطن مزهرة على الشجر» .

يقول محمود بيه وهو يشير فى قصره إلى فنان يرسم لوحة :

– شوف يا محمد أفندى أد أيه الفنان يقدر يعبر عن الجسم البشرى .. ؟

ويقول محمد أفندى الذى لم ييأس بعد من أولى الأمر :

– فنان أيه يا محمود بيه .. احنا عندنا ناس مش لاقية تاكل !

– ازاى الكلام ده .. أمال الحكومة راحت فين والناس الطيبين راحوا فين .: ؟

وعندما يذهب الشيخ حسونة بدوره محاولا إقناع محمود بيه بالعدول عن نزع أرض الفلاحين ليمد عليها طريقه .. يحاول أن يغريه :

– الطريق ده حيوصل المدينة لبلدكم.. افهم بقى يا شيخ حسونة.. انت راجل متعلم مش فلاح؟

ويعده بأنه سيستثنى أرضه من نزع ملكيتها.. وعندما لا يقول الشيخ حسونة شيئا.. نفهم أنه باع القضية مقابل أرضه الخاصة.. ولكنه لا يستطيع أن يقنع الفلاحين بأن «هذه هى سنة الحياة».. فقد كانوا يدركون بوعيهم الفطرى أنها على العكس «سنة الحكومة والانجليز»..

ويبيع الشيخ يوسف بقال القرية الذى كان ثوريا هو الآخر فى الماضى.. يبيع شيئا آخر غير الشاى والصابون.. مقابل وعد بأن يصبح عمدة ينتقل الى المعسكر الآخر.. تهبط قوة من الجنود لتؤدب القرية بعد أن تهاون الهجانة مع الفلاحين.. ويخلع الخفير عبد العاطى طربوشه – رمز السلطة – ويلقيه على الأرض وينضم الى معسكره الحقيقى مع الفلاحين.. ويقبل بعض الاجراء الذين لا يملكون شيئا أن يعملوا فى زرع حديد الزراعية لكى يأكلوا.. ونرى الحديد يكتسح الأرض ويجرف شجيرات القطن كأن السلطة تقهر الأرض فى تعبير سينمائى واع.. ويضرب الشاويش عبد الله قائد الهجانة المأمور حينما يحاول اهانته.. ويودع الفلاحون قوة الهجانة وداعا حارا بعد أن اكتشف الجميع وحدة المعاناة لقهر واحد.. وفى صورة إنسانية جميلة نرى علوانى الصعلوك الذى ظل يستجدى الشاى والسكر طول الوقت.. يعطيها الشاويش عبد الله كهدية.. ولا يمضى الشاويش عبد الله من القرية قبل أن يمد يده مصافحا محمد أبو سويلم.. رمز قرية لم تحن رأسها !

فى نفس الوقت تكون «حال دكان الشيخ يوسف مشيت شوية» بعد أن بدأ يبيع للعساكر نقدا ويرفض البيع للفلاحين بالمقايضة.. «والله واشتغلت فى السمين يا شيخ يوسف عشان الفضة اللى بترن» بينما يدافع الشيخ يوسف عن نفسه فى وجه القرية بأنه أصبح كبيرا ولم يخلف ولدا يعزق له الأرض «ماحدش بيدور إلا على مصلحته حتى أكبرها كبير»..

يبدو الفلاحون فى النهاية وقد حوصروا.. شيوخهم الكبار أعلنوا التوبة وباعوا أنفسهم بمكاسب رخيصة .. والعسكر يملأ الأرض.. وحديد الزراعية يحاصرهم.. ويقررون أن يجمعوا محصول قطنهم الأخير.. ولكن هذه اللحظة المحزنة تصبح شيئا مضحكا حينما نسمع الكورس يغنى فى مرح «نورت يا قطن النيل».. ونرى عبد الهادى يبتسم لوصيفة فى سعادة .. ولكن تنقض هراوات العسكر على أجساد الفلاحين الذين يقاومون لآخر نفس قبل أن ينكسروا مؤقتا .. ويسحبون محمد أبو سويلم ضمير قرية كاملة على الأرض.. ويجعل يوسف شاهين من هذه الصورة الثابتة ليدين تتشبثان بالأرض نهاية لفيلمه .. فانها لقطة تلخص فيلما كاملا .. ولكنها ليست نهاية كفاح فلاحين لن يرفعوا أيديهم أبدا عن الأرض !

● **الإخراج : يوسف شاهين**

فى السطور القليلة التى كتبها جورج سادول عن مصر فى تاريخه العظيم للفن السينمائى.. يقول : «وبعد سقوط فاروق تكونت شخصيتان شائقتان : يوسف شاهين الشاب العائد من هوليوود وصلاح أبو سيف المتأثر بالمخرجين الانجلو ساكسون .. وقد ترك الاثنان الاستديو الى الهواء الطلق وعبرا بمقدرة عن بؤس الفلاحين فى خلفية الأحداث.. وفضحا سيطرة اقطاع الباشوات فى «صراع فى الوادى» و«الشيطان» عام ٥٤ .. وكانت السينما المصرية ترمى أحيانا عن الابتعاد عن الشكل الهوليوودى لتلتفت على استحياء نحو الواقع الوطنى » .

وعندما شاهد الناقد الفرنسى جان لوى بورى فيلم «الأرض» فى مؤتمر المائدة المستديرة السادس فى بيروت فى أواخر العام الماضى كتب فى عدد ١٠ نوفمبر من «نوفيل أوبزرفاتير»: «كنت أعرف أغلب أفلام المخرج المصرى يوسف شاهين اذ شاهدتها فى سينماتيك مدينة الجزائر (فى نفس الوقت الذى يقدم نادى سينما القاهرة فيلم «الأرض» لأول مرة يقيم سينماتيك باريس أسبوعا لأفلام يوسف شاهين) وفيلم «الأرض» هو آخر أفلامه لأن إخراجه تم فى سنة ٦٩.. وهو يعبر عن ازدهار مخرجه الشامل .. لقد أحسست وأنا فى القاعة الصغيرة للمركز العربى للسينما فى بيروت.. بنفس الانفعالات التى خالجتنى وأنا فى القاعة الكبرى لسراى مهرجان كان حيث شاهدت فيلم «أندريه روبليف» .. كنت واثقا تماما من أنى أشاهد آية فنية.. وأنه ليس هناك ما يدعو الى انتظار تصديق الزمن على هذا الحكم .. لكى أعلنه..» .

«استلهم يوسف شاهين أحداث رواية لعبد الرحمن الشرقاوى مشهورة فى البلاد العربية وحافظ على ثرائها الرومانسى من حيث الزمن وتعدد الشخصيات.. ونسج قصة عريضة ملتوية

ومـرنة ولكن ليست غـامـضــة.. فـالشيء الرائع أن يكون السـرد غنيـا باسـتـمـرار مع احـتـفـاظه بالوضـوح.. «فـالأرض تثير اهتمـامنا بمصير العديد من النمـاذج المختلفة والمتباينة التى تقترب أحيانا منا ثم تبتعد لتتلاشى ثم تعود إلينا من جديد حسب المصادفات الحقيقية للحياة..

ويكفى منظر واحد ولقطتـان وثلاث جمل حوار لكى تتحدد تماما شخصية فـلاح معين بكل كثافتها وتفردها المباشر.. والمواقف الفكهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرقة فى حرية متناهية.. واعجابنا بها لا يأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق الوحى الإنسانى.. فهذه «الأرض» يمكن أن تكون فى مقاطعة «بوس» أو «بريتانيا».. واليد التى تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنتزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم لأن الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له ..

« وتتناغم المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. أبعد ما تكون عن تلك المشاهد الريفية التقليدية المصحوبة بالموسيقى.. فـالوجوه المتزاحمة والتصرفات المتباينة والتلقائية لا تشوش على الخط العام للفيلم.. وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة فى وجودها لأنها مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أرضها ..

« أننا بصدد مأساة وقعت فى اطار تاريخى محدد.. فالملك لا يزال يتولى العرش فى مصر والانجليز يحكمون والفلاحون واقعون تحت سيطرة الاقطاع.. ولكن يوسف شاهين يدعونا الى تخطى حدود هذا الاطار التاريخى بفضل روحه الدفاقة وثراء وصدق شخصياته.. ففى هذه الرواية مزيج من الحب والحقد .. والخيانة والشجاعة.. والخضوع والثورة.. الحياة والموت.. من صميم الواقع الإنسانى على مستوى الكون.. «أن هذه القصيدة الشعرية العربية عن الريف هى قصيدة عصرنا .. لأن الأعمال والأيام لا تنفصل فيها عن المعارك التى تتطلبها كرامة الإنسان.. ففى اللحظة التى تتراجع فيها المصائر الفردية لتلتقى من جديد وتنصهر فى انطلاقة واحدة رغم تعدد مظاهرها .. يعثر يوسف شاهين على تلك اللهجة التى تذكرنا بالسينما الروسية فى عصر عظمتها..».

« ماذا عن الألوان ؟ .. ألوان معبرة جميلة جدا وخضرة يانعة إلى حد غير معقول.. إنها ألوان الحياة .. والأخضر يتدرج إلى الرمادى عندما يحل الجفاف والموت.. والموسيقى جميلة جدا تنطلق وسطها أغانى جموع الرجال عندما نكون بصدد حياة القرية كلها.. وليس أبطال القصة وحدهم..».

وعندما سألت عبد الرحمن الشرقوى مؤلف «الأرض» التى استلهمها من واقع قريته الدلاتون منوفية.. عن رأيه فى تناول يوسف شاهين لها سينمائيا وهو المثقف العائد من هوليوود .. ومدى مصرية إحساسه بقضية فلاحين كهذه قال :

– إحساس يوسف شاهين بالأرض إحساس مصرى جداً.. ولا يمكن أن يعطى فنان هذه

الإيحاءات إلا من خلال فهم عميق بالقضية التى يعالجها.. وفى «باب الحديد» مثلا عالج يوسف شاهين قطاعا من الحياة المصرية الصميمة.. ومن خلال تجربتى فى العمل معه فى سيناريو صلاح الدين وارتباطى به أثناء العمل أحسست أنه مخرج موهوب وخلاق ومخلص جدا وإحساسه مرهف.. وعندما عملت معه أثناء تحضير «الأرض» أحسست بأن انفعالاته بالمشكلة انفعالات إنسان فاهم وصادق الحس بها.. وأن كل عواطفه وإحساساته وتكوينه وحتى تشكيلة نفسه تكوين مصرى أصيل.. وعلى من يقولون بغير هذا إن يدرسوا صدى «الأرض» فى أوساط المثقفين.. وبالذات الذين من أصل ريفى ويعرفون الفلاحين جيدا .. وسيجدون أن هذا الصدى يدل على أن المخرج يفهم القضية ويشعر بالشخصيات ..

وأسأل حسن فؤاد كاتب سيناريو «الأرض» عن انطباعه عن يوسف شاهين من خلال تجربة العمل معه.. فيقول :

– يوسف شاهين رجل يعلم ما يفعل .. فنان متمكن من كافة تفاصيل العمل السينمائى.. قائد ممتاز للمجموعة التى تعمل معه حتى لو بلغت المئات سواء من الممثلين أو الفنيين.. عنده حس تشكيلى مرتفع نتيجة تذوقه الحقيقى للفنون التشكيلية بمدارسها المختلفة.. اختلفت معه فى البداية ثم أحببته جدا .. وكنا متفاهمين فى العمل وكل تعديل أو إضافة فى السيناريو تمت باقتناع الطرفين.. وكان هذا الاقتناع يتطلب وقتا طويلا أحيانا حتى ننتهى إلى رأى.. من مميزات يوسف شاهين الشخصية حبه الشديد لعمله.. فهو لا يحيا إلا له وهو كل شىء فى حياته.. حتى لحظات المتعة هى من خلال العمل.. ويوسف شاهين يفيد كل من يعمل معه ويستفيد من كل من يعمل معه.. وهذه هى السمة التى يجب أن تتوفر فى الفنان وخاصة فى المخرج باعتباره يتحدث لغة واحدة متكاملة جمعت مفرداتها من مصادر مختلفة ! .. لقد تذكرت بعد عملى مع يوسف فى «الأرض» أننى كنت الوحيد الذى تحمس لفيلمه «باب الحديد» عندما عرض عام ٥٤ .. بينما هاجمه الجميع .. ولم أكن وقتها أعرف يوسف شاهين .. وبعد خمس سنوات فاز الفيلم بجائزة دولية.. وبدأت أعرف يوسف شاهين وأحبه !

● نشرة « نادى السينما » – الموسم الثالث ١٩٧٠/٦٩ – العدد ١٣ – ١٩٧٠/١/٢١

حوار عن « الأرض »

لم يكن نبض رواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» قد خفت منذ أن نشرها مسلسلة عام ١٩٥٣ حتى الآن.. فقد كان نبضها هو نفس نبض الفلاح المصرى الحقيقى فى مواجهته اليومية لقوى عاتية ظلت تقهره طويلا وتسرق منه اللقمة وقطرة الماء.. وظل هو يقاوم فى استماتة... يخفض رأسه مرة ويرفعها مرة ولكن أصابعه تتشبث دائما بالأرض حتى وهى تدمى، وكانت «الأرض» حينما نشرت كشفا أدبيا باهرا.. يحمل رؤية فلاح خشنة وغير مزوقة.. لقضية الفلاحين.. وكدحهم وحبهم وموتهم من أجل الأرض !

ولم تكن «الأرض» قد فقدت شيئا من بريقها الفنى أو الموضوعى كأحد أهم الأعمال فى تاريخنا الروائى.. عندما أعاد حسن فؤاد رسم شخصياتها وأحداثها مرة أخرى فى شكل سيناريو.. مستخدما لأول مرة أدواته كفنان سينما.. وكان قد استخدم فرشاته كرسام فى نقل نفس الشخصيات الى الورق.. فى تلك الأيام البعيدة منذ ١٦ سنة.. عندما كان يرسم الرواية وهى تنشر مسلسلة فى جريدة يومية.. ثم وهى تصدر عام ١٩٥٤ فى كتاب يعتبره عبد الرحمن الشرقاوى – الآن – فى نظرة الى الماضى أكثر نضجا.. وأن تكن أقل فتوة !.. «رؤية فكرية أساسا وليست انفعالية لعلاقة الفلاح بأرضه.. التى تتحدد على أساسها كل علاقاته الإنسانية والعاطفية الأخرى..» .

● **واسأله : هل تغيرت رؤيتك هذه مع السنين ؟**

– لا .. الذى تغير فى الفيلم هو نظرته للاقطاعى الذى قدمه كشخصية عظيمة.. فى الرواية كنت أرى أن الظلم ليس مرتبطا أساسا بالاقطاع فقط .. ولذلك كان الاقطاعى يلبس جلابية عادية وفى الرواية أيضا باشا لا يظهر فى الفيلم .. ولكنه يحوم حول الأحداث كالظل.. يملك أقل من ١٠٠ فدان وهو الذى من أجله يشق الطريق الزراعى فى أرض الفلاحين.. وفى الفيلم رأوا أن يجسدوا الرجلين فى شخصية واحدة.. وكنت قد حاولت أن أقدم الباشا كسياسى قديم. وليس النموذج النمطى للاقطاع.. فالأنماط التى ألفها الأدب الفنى المصرى أنماط تقليدية وصارخة الافتعال والبعد عن الواقع .. ومن هنا فهى لا تحمل نبضا حقيقيا ولا يمكن أن تمثل شيئاً أو

تؤدى وظيفة الفن : وهى اثارتك الى فكر أو انفعال أو عمل شىء .. وفى كل أعمالنا الفنية نموذج للفلاح الأبله أو اللئيم الذى يضحك عليه رجال المدينة أوأبناء الطبقة المتوسطة .. الطيبون من الفنانين يضعونه فى مواجهة عدوه التقليدى : رجل شرس أقرب الى نموذج اليهودى التقليدى ويحاول أن ينتهك حقوق الفلاحين وأعراضهم .. وهى شخصيات مسطحة لا عمق لها ولا نصادفها فى الواقع بينما أعداء الفلاحين يخالطونهم ويعيشون معهم.. والفرق بينهم هو فرق فى درجة الملكية وبالتالى فى اصطدام المصالح وتناقضها.. أى هو فى كلمة : اختلاف فى الانتماء الطبقى .

● ما هو اذن نصيب الأحداث التى سجلتها فى الرواية .. من الحقيقة التى عشتها كفلاح فى «الدلاتون» مركز شبين الكوم منوفية ؟

– عندما كنت أنشر الرواية فى احدى الصحف اليومية عام ٥٣ وصلتنى خطابات عتاب عديدة جدا من بلدنا .. كثيرون هناك تصوروا أننى أعنيهم.. وخاف مدير توزيع الجريدة من هذه الحكاية فنشر فى برواز يؤكد أن شخصيات الرواية من خيال المؤلف ! ..

وعندما صور يوسف شاهين بعض مشاهد الفيلم فى نفس المكان تقدم منه كثيرون من أهل البلد يؤكدون له : أنا عبد الهادى .. أنا دياب .. وأنهم أبطال الرواية الحقيقيون .. وأنا لم أسجل فى الرواية واقعا عشته .. ولكنى استلهمته بالتأكيد.. وليس ضروريا أن تكون الحوادث بالتحديد قد حدثت .. ولكن كان ممكنا أن تحدث.. وهو ليس واقع قريتى بالتحديد أيضا .. بل واقع الاقليم أو المنطقة لأنها قرى متجاورة وعلى علاقات، ومشكلة قرية هى مشكلة عشر قرى!.. ولكن الحادثة الرئسية فى الفيلم وهى شق الطريق الزراعى حادثة حقيقية.. فالباشا أراد بالفعل أن يحول الطريق أمام قصره على حساب أرض الفلاحين .. وعلى حساب الطريق الطبيعى وهو جسر النيل .. ولم تكن ملكية الباشا تزيد على ٣٠ أو ٤٠ فدانا ولكنه كان باشا مهما كزعيم من زعماء حزب الشعب الذى كان معارضا للوفد ولمصالح الفلاحين والبورجوازية الوطنية التى كانت مصالحها تتعارض مع مصالح كبار الملاك والاقطاعيين والرأسمالية الكبيرة.. فالحادثة فى الفيلم حقيقية أذن فى خطها العريض.. والباقى استلهام أو استقراء لحركة الواقع وليس تسجيلا لها .. لأن الفن ليس عملية اخبارية !

● ما الذى يمثله «عبد الهادى» فى روايتك .. أعمق من أبعاد شخصيته الفردية المجردة ؟

– عبد الهادى يمثل شخصية الفلاح المصرى الرافض.. المحب جدا لأرضه.. ومن هذا الحب تنشأ كل قيمه.. وهو يلخص علاقته بالأرض فى أنه ما دام يزرعها فلابد أن يأخذ ثمرتها.. وهذا هو العدل.. وحتى أسلوبه فى الرفض ينفجر من حبه الشديد للأرض وللعدالة .. وهو أسلوب سوى.. ومن هنا فهو يرفض أى صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته.. وهى العصا والفأس .. وفلسفته هذه عميقة بقدر ما هى بسيطة.. أى أنه يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة

والفكر الاقتصادى «بالارتباط الطبقى» أو «وحدة المصلحة الاقتصادية».. ويؤمن بتجربته البسيطة: أن أى ضرر يلحق بفلاح فى القرية هو ضرر له أيضا .. وأن مصلحتهما واحدة.. وشخصية عبد الهادى نموذج يتكرر بشكل أو بآخر لأن فيه العمومية الكبيرة والخصوصية المحددة..

● ولكن ألم تقدم شخصية عبد الهادى بكثير من التفاؤل .. بمعنى أن قدر الايجابية فيه كان أكثر من السلبية والتواكل .. بحيث يصبح شخصية «فنية» أكثر منها واقعية؟

– قدمت إلى جانب عبد الهادى نماذج سلبية أخرى ولكن بلا تواكل .. فما تعتبره تواكلا هو يأس من ميراث الضغط الشديد طوال قرون يتحول الى مقاومة سلبية.. وهى أنجح حركات المقاومة فى أوساط الفلاحين.. فى الراوية مثلا كان أحد نماذجها مقاطعة الانتخابات ... فعندما يتولد داخل الفلاحين تيار ايجابى تتحول المقاومة الى مجرد رفض. واذا تحول هذا الرفض الى مقاومة ايجابية ستجدد دائما تيارا كالطوفان ...

● فى آخر لقطات الفيلم رأينا محمد أبو سويلم يموت ويداه تتشبثان بالأرض.. ماذا اذن عن مصير قضية الفلاحين ؟

– القضية لم تحل .. والكفاح مفتوح .. وأمام الفلاحين أن يناضلوا وأن يحولوا الخسائر إلى مكاسب ويملكوا القدرة على السيطرة على واقعهم ويبدءوا مرحلة جديدة من الكفاح .. لقد دفعوا الثمن كما رأينا وعليهم أن يستمروا فى النضال .

● هناك بضع خيوط فى نسيج «الأرض» متشابهة مع بعض الأعمال الروائية العالمية . جمع توقيعات الفلاحين على عرائض يجهلونها. وشخصية عبد الهادى نفسه.. تكاد تنطبق على نماذج روائية أخرى.. فهل يرجع هذا الى أن قضية كفاح الفلاحين من أجل الأرض قضية واحدة فى كل العالم ؟

– ليس تماما.. فقضية الفلاحين قضية مصرية وطنية ولم يكتبها أحد بعد وتحتاج لآلاف الكتاب.. والفلاح المصرى له خصائص اقليمية جدا . وهى أيضا انسانية .. ولكن واقع الفلاح المصرى منبع لا ينفذ للكتاب .. وهم ليسوا فى حاجة لأن يستلهموا آدابا أخرى.. بل على العكس لو أتيح لمصر أدب عميق وعريض متعدد الأشكال يعبر عن الفلاحين ويترجم الى لغات العالم فيكون منبعا يستلهمه الكتاب الآخرون .. والظروف التاريخية التى كونت شخصية الفلاح المصرى لم يمر بها أى فلاح فى العالم وهى متميزة عن ظروف أى فلاح فى العالم ..

● كيف تتوقع أن يستقبل الفلاحون فيلم «الأرض»؟

– الفلاحين مابيشوفوش سينما.. وسيلتهم لرؤية العالم هى الراديو .. مرة سألت فلاحا عن نجمة سينما مشهورة جدا .. قال لى أنه لا يعرفها... سألت أهل البلد كلها . اكتشفت أن ٩٩٪ منهم لا يعرفونها.. وربما كان هذا من حسن حظهم لكيلا يروا السينما القديمة .. وعندما تنتشر السينما فى القرية فأرجو أن تصل للفلاحين بقيم أصدق وفن أنظف... فالخطر أن نرسل لهم فيلم

مش بتاعهم .. فمهمة السينما هى تكوين وجدان الناس وتهذيبهم أو حتى أمتاعهم بشكل نظيف.. ولكن المنتج فى ذهنه متفرج المدينة فقط .. وتصورى كأن الرسالة الموضوعية للسينما انها «شعر الشعب» .. أى التعبير الفنى عن الشعب فى أوسع مجاله.. وهذه السينما غير موجودة.. والموجود دائما نظرة تجارية حقيقية لأنها تهتم بالمدينة فقط .. وحتى بطبقة معينة من المدينة !

حسن فؤاد : فى كل منا شىء من «أبو سويلم»

● **وبحثا عن الرؤية السينمائية لعمل أدبى.. سألت حسن فؤاد عن أسلوبه فى التعامل مع «الأرض» كسيناريو .. بعد أن تعامل معها مرة من قبل كرسام.. كان عليه هذه المرة أن يحول رسومه الى شخصيات حية تتحرك والى صور لقرية وأرض حقيقية.. وأن يركز خطوط الشرقاوى المتشابكة فى حزمة واحدة تحتفظ بكل عمق وحيوية الرواية وحركاتها الدائبة .. ولقد كان تحديا صعبا بالنسبة لفنان مثل حسن فؤاد.. أن يكتشف قدرته السينمائية لأول مرة فى عمل صعب كهذا .. ولا يدع رغم ذلك شيئا يفلت منه وأن يصنع من الرواية فيلما على نفس المستوى .. وربما أعمق.. لأنه يحول الكلمة المكتوبة الى نبض يتحرك .**

● وقال لى حسن فؤاد أنه حاول فى كتابته لسيناريو وحوار الأرض أن يلتزم بثلاثة أسس :

المحافظة على روح النص أكثر من حرفيته لأن مقتضيات السينما مختلفة عن الأدب... وبالنسبة «للأرض» بالذات فان حدثا واحد من الرواية يصلح موضوعا لفيلم مستقل .. ودراسة روح النص هى أهم خطوة فى تحويل النص الأدبى إلى سينما دون اخلال بالأصل..

حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها .. فالبطل فى فيلم «الأرض» هو الأرض نفسها .. وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم وهو رمز لجميع الفلاحين فى القرية المصرية قديما وحديثا تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التى لا تتغير وسلوكهم الموحد أمام الأحداث .. وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور فى نفس الفلك .. حاولت اختصارهم فى السيناريو الى الحد الملائم لامكانيات الفيلم .. بحيث أبقيت على حوالى ١٤ شخصية بعد اضافة رصيد بعض الشخصيات الى شخصيات أخرى دون اخلال بالبناء الأساسى .. وحدنا مثلا شخصية البيه والباشا فى شخصية واحدة هى رمز للاقطاعى المرتبط بالسلطة .. والبقرة التى سقطت فى الساقية كانت فى الأصل بقرة أبو مسعود .. فجعلناها فى الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكى تغنى هذه الفجيعة من مأساة أبو سويلم.. وبالطبع فان الفيلم كمخلوق جديد منتزع أوصاله من عمل فنى آخر ، كان يتطلب من الاضافات ما يجعله مخلوقا متوازنا متناسبا مع مقومات الفن السينمائى ..

● **قلت لحسن فؤاد : المعروف أن أحداث القضية وقعت عام ٣٢ .. ولكن ألم يكن فى ذهنك شىء من ظروف عام ١٩٦٩ وأنت تعيد خلق القصة فى فيلم ؟**

– كانت هذه بالضبط هى المشكلة الثالثة التى واجهتها لكى نعرض هذه الرواية اليوم وفى

السينما بالذات .. فقد كان حتما أن نعطيها مدلولا يتناسب مع أحاسيس الناس العامة فى ظروفنا الراهنة. ففى السيناريو والحوار حدث نوع من تصعيد القضية وتعميمها بما يشبع فى الناس ظمأهم للقيم المبدئية التى تؤكد معانى الشجاعة والبطولة والثبات على المواقف حتى النهاية.. وأن على الانسان أن يدافع عن أرضه حتى الموت .. وهذا النوع من البطولة موجود أصلا فى الرواية ولكنه موزع على عديد من الشخصيات وكان لابد من تكثيفه فى الفيلم ليلائم حاجة الناس الى هذا النوع من البطل الذى يقول لا ، ويرى أن الكرامة هى أهم ما يجب أن يحتفظ به الانسان فى الحياة .. البطل الذى لا يتنازل ..

● **لقد كان واضحا فى علاجك للشخصيات اهتمامك المركز بمحمد أبو سويلم؟..**

– بالطبع .. لأن هذه الشخصية تخاطب فى الناس شيئاً هاما .. فكل منا فيه شىء من محمد أبو سويلم – وهذا هو سر عظمة هذا الدور أداء وإخراجا – فكل منا فى معركة على المستوى الخاص والعام... وكل منا يتشبث بقطعة أرض أمام أعداء يحاولون انتزاعها .. وقد تكون هذه الأرض عملا أو حبا أو أى علاقة عاطفية ..

يوسف شاهين : ظللت ثمانى سنوات أفكر فى «الأرض» .

فى ذهنى وأنا أقابل يوسف شاهين بمجرد عودته من باريس حيث أقاموا أسبوعا لأفلامه فى السينماتيك .. كان تساؤل واحد .. أعلم جيدا أنه يدور فى ذهن الجميع .. لماذا «الأرض» بالذات ؟ لماذا عمل مصرى تماما كهذا يتحدث عن الفلاحين ويغوص معهم فى الطين فى كفاحهم اليومى ضد الاقطاع وضد السلطة ؟

والذين يضعون فى ذهنهم تصورهم الخاص عن يوسف شاهين : أنه خواجه يتحدث لغة أجنبية.. هم الذين اندهشوا عندما أخرج الأرض.. أما أنا فلم اندهش لأنى كنت أعرف يوسف شاهين جيدا وافهم ما تقوله أفلامه جيدا أيضا .. وكنت أعرف أن المصرية ليست لهجة ولكنها شىء فى القلب... وفى الرأس أيضا .. ومن هنا فانى انتظر من يوسف شاهين بعد ذلك فيلما أكثر ثورية !

ومع ذلك فقد أردت من البداية أن أريح نفسى واريح الناس وسألته :

● **لماذا «الأرض» بالذات ؟ ومن الذى اختارها لك .. أو اختارك لها ؟**

قال : الحقيقة أنا لم اختر «الأرض».. وعلى رضا رشحها لى منذ ثمانى سنوات عندما كنت أخرج «جميلة».. وقرأت الرواية على الفور ومن يومها وطوال تلك السنوات أخرجت أكثر من فيلم ولكنى لم استطع أن أخرج «الأرض» من رأسى .. ستدهش لو قلت لك أنى فكرت فى أن أخرجها فى فيلم موسيقى.. الذى عطلنى هو البحث عن الشكل السينمائى المناسب.. فالأحداث فى الرواية عديدة جدا والشخصيات لا حصر لها.. وأعجبنى جدا أن الرواية مكتوبة بشكل حديث.. الحدوتة

أو «التيمة» ليست واضحة .. واحساس الشخصيات وتفصيلها النفسانى متروك للقارئ.. صحيح ضايقنى بعض التكرار والتوسع ولكن الذى أسرنى أكثر هو رائحة الأرض نفسها .. وبعض التقاليد التى لم أكن أعرفها من قبل ودرستها بعد هذا .. وكانت هذه التفاصيل الريفية ملونة بما فيه الكفاية .

● قد يبدو هذا غريبا لمن لا يعرفونك جيدا .. وهو يؤدى الى سؤال عن حجم «الفلاح» الذى فيك؟

– شوف .. الناس الذين أثاروا حكاية الفلاح هذه ينظرون نظرة مترفة للفلاح.. فهم يندهشون جدا أن يحاول مثقف أن يفهم الفلاح.. الفلاح ليس أقل منهم اطلاقا بنظرتهم المتعالية .. الفلاح بنى آدم زى زيه.. بس كده ببساطة.. ومكوناته النفسية ودوافعه تقترب من أى انسان فى الدنيا لأنه ليس قادما من كوكب آخر .. بل ربما هو أنقى وفضائله تظهر أكثر ... وما يميزه عن أهل المدن الكبيرة هو نظرته المباشرة للحياة وبعده عن الشخصية المزدوجة المفتعلة التى يضطر انسان المدينة أن يعيش بها ليخفى حقيقته ..

● قلت أنك وجدت نفسك فى بعض شخصيات «الأرض».. من مثلا ؟

– طبيعى أن تكون أقرب شخصية الى قلبى هى أنقى الشخصيات وأكثرها ثورية: أبو سويلم.

● هل تؤمن بأن نموذج أبو سويلم موجود حقيقة وبلا تواكل ؟

– فيه منه .. وسبب حكاية التواكل دى انكم مش عارفينه.. أكثر المصريين عندهم أهل فلاحون .. لكنهم لا يعرفون الفلاح أو لا يقبلونه على حقيقته .. وهذا سر كثير من المشاهد التى أراها فى السينما أو المسرح وأحس أننى لا أعرفها أو لا أحسها .. وهذا كثير جدا فى أفلام «العلب المحفوظة» التى اسميها الأفلام المجففة والتى وضعت تفكيرنا فى قالب جامد جعلنا غير متعودين على الواقعية .. وأنا أحسست بهذه الظاهرة الغريبة لأول مرة فى فيلم «باب الحديد».. فقد لاحظت أن المتفرج عندما يرى الفيلم فى دار سينما وبين الآخرين فانه يرفض شخصية «قناوى» بما تكشفه من عادات سرية.. ولكن نفس المتفرج عندما يرى نفس الفيلم فى التليفزيون .. أى بمفرده.. فانه يعجب بشخصية قناوى.. يجد الشجاعة ليعترف بهذه العادات التى لابد أنه مارسها شخصيا.. ولذلك نجح «باب الحديد» لدى جمهور التليفزيون أكثر من جمهور السينما... فالمسألة اذن تتوقف على : إلى أى مدى أنت متعود على قبول واقعة حقيقية.. والمسألة ليست أن تعرف هذه الواقعة أولا تعرفها.. لانك قد تعرفها ولكن ترفضها..

● هل تقصد بهذا رفض الجمهور لمحاولة وصيفة فى « الأرض » اغراء الولد الصغير؟

– بالضبط .. فهذه البنت مفروض أن تمثل فى الفيلم أحد الضغوط البشعة على أبيها محمد أبو سويلم مع كل ضغوطه الأخرى.. فالبنت مسئولية كبيرة فى الريف .. وهى كبرت وأصبحت على حد تعبيرهم «فايرة» ولابد أن تتزوج .. ونحن صورنا مشهدا كتبه الشرقاوى فى الرواية وهو

مشهد ثورتها الجنسية مع الطفل .. ولكن بعض الناس لم يقتنعوا ورفضوا قبول هذا الموقف لأنه كان يعجبهم أكثر لو قدمت لهم مشهدا رومانسيا تقليديا لا يحتمله أسلوب الفيلم ..

● المسألة ليست اشمئزازا بقدر ما هى عدم منطقية .. فالبنت مرغوبة من البلد كلها .. ولا يمكن أن يلهب رغبتها طفل.. خاصة أنه لم يلعب دورا ما فى الفيلم بعد ذلك واختفى بعد هذا المشهد تماما ؟

– اختفى لأنه ليس جزءا رئيسيا فى الفيلم.. وشخصية وصيفة هى التى تمثل ثقلا على أبيها مع «الأشغال الأخرى».. ومن هنا فهو يفكر فى أن يرسلها بعيدا لتتزوج.. ولكن هذا ليس رغبة حقيقية بل مجرد حلم.. وهنا أزمته لأنه فى أعماقه يفضل لو زوجها من عبد الهادى .. لكن عبد الهادى يمثل امتدادا لكل مشاكله هو التى يريد أن يبعد ابنته عنها.. ومن هنا كان لابد أن نقدم مشهدا نؤكد به ضرورة «استعجال» سويلم لأن يتخذ قرارا فى قلب كل مصائبه الأخرى : أن يرسل ابنته لتتزوج فى البندر – وهذا حلم – أو أن يزوجها من عبد الهادى – وهذه رغبة حقيقية – ويرضى لها بالمشاكل ما دام هذا هو قدرها .. وللوصول الى هذه الأزمة كان لابد من تفجير رغبتها التى لم يكن ممكنا أن تحققها مع شاب خوفا على نفسها ولكنها مع الطفل تبقى مجرد عبث غير ضار ..

● ولكن لماذا كانت «وصيفة» جميلة ونظيفة أكثر من الآخرين ؟

– وصيفة هى البنت الحلوة بتاعة البلد .. وهذا وضعه الشرقاوى فى روايته.. وهى مرغوبة من البلد علشان حلوة .. والحلوة دلعها مقبول على القلب.. ولكن لم يكن هناك أى تعمد لنجعلها حلوة أكثر مما هو مكتوب فى الرواية..

● ولماذا حاولتم أن تجعلوا منها زعيمة ثورية تقود نساء القرية لضرب العمدة ووضع المقطف على رأسه ؟

– بالعكس نحن لم نعطها أى بطولة .. ولكن لم يكن ممكنا أيضا أن نتركها سلبية.. لا تنس أنها قالت للعمدة : أنا بنت محمد أبو سويلم .. فلابد أن يكون الرجل رباها على جدعنه .

● وماذا عن التناقض بين جمال الطبيعة وبؤس الفلاحين ؟

– هذا التناقض موجود فى الريف بالفعل.. والمفروض أن يستطيع الناس أن يستمتعوا بهذا الجمال المحيط بهم . لكن مأساتهم تجعلهم لا يستطيعون .. وهذا تأكيد للمأساة.. وربما كان أفضل ما فى فلاحينا – هذا الذى حاولت أن أؤكده وما أعجبهم فى الخارج جدا – هو أن الفلاح فى قلب المأساة لا يفقد الضحكة وروح النكتة.. وهذه فى رأيى أكبر ميزات المصريين.. فنحن نحس تماما بروح الجمال من حولنا.. ووالدى فى قلب أعنف ازماته كان يخرج الى البلكلونة ليتفرج على منظر الغروب على البحر .. وربما كان أجمل ما أثاره «الأرض» أن المتفرج فى وسط التراجيديا البشعة قال : «الله .. شوف الشمس.. شوف الوردة مفتحة ازاى» .. إن الروح الحلوة

عند الفلاح هى التى تجعله يحتمل .. والا فما الذى يجعله يقول لك : «اتفضل» وهو لا يجد اللقمة؟ .. أن هذا دليل حضارة قديمة علمته أن الدفء الإنسانى ثمنه أكثر بكثير من الجوع !

● هل تؤمن بأن للسينما دورا سياسيا .. أو أن عليها أن تبتعد تماما عن السياسة لتبقى فنا خالصا ؟

– مافيش سينما بدون سياسة .. ولا قصة بدون سياسة حتى لو كانت فودفيل.. ليس ضروريا أن نركز على السياسة .. ولكن على الأقل دعنا نضع أفكارا فى عقول الناس .. أنهم يرون الآن سيدنى بواتييه فيقولون فى اعجاب «الله .. ده ولد!» وهم لا يعرفون أنه أصبح أخطر الأسلحة فى يد هوليوود تخفى وراءها أغراضها الحقيرة.. فخالق الفيلم لابد أن يكون عنده مفهوم سياسى قوى.. وأعظم سينمائيى العالم الآن هم القادمون من عالم الصحافة مثل فيللينى.. وهم يملكون وعيا سياسيا غير محدود . وليس هناك فيلم واحد ولا لقطة واحد لا تعكس مفهومهم السياسى إما كهجوم وإما كتأييد لفكرة.. وبازولينى يلعن الشيوعيين وهو شيوعى كبير.. وانتونيونى ذهب ليخرج فيلما فى امريكا وانتظروا منه أن يقدم لهم «علبة سردين» مثل أفلامهم المجففة.. ولكنه قدم فيلما سياسيا وصل الى حد ليس فقط أن منعوه من دخول أمريكا.. بل أنهم يتمنون دخوله لكى يقبضوا عليه.. وهناك حكم صادر ضده بالفعل والفيلم نفسه ممنوع.. فليس هناك مخرج غير سياسى .. ولا موقف ولا قصة ولا ثانية واحدة فى فيلم بدون مفهوم سياسى.. وكل ما أتمناه بالنسبة لنا أن نفهم السياسة زيادة شوية!

● ما هو اذن مفهومك السياسى كفنان ؟

– فى فرنسا سألونى نفس السؤال .. وقلت لهم أننى فى البداية كانت اشتراكيتى تلقائية . شاب عائد من الخارج بحماس كبير ورغبة فى العمل وتغيير كل شىء ثم من خلال العمل فى الأفلام بدأت أحقق تطورا علميا فى فهم العالم .. من خلال العمل نفسه والبحث عن اجابة لتساؤلات عن كيف ولماذا .. وفى أفلامى من «بابا أمين» الى «الأرض» لابد أن تعثر على خيط واحد هو : ما الذى يحدث للإنسان الشريف تحت ظروف معينة .. دون أن يفقد شرفه .. ودون أن ينهزم ؟

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٢/١٠

امرأة .. وثلاثة رجال .. « وباشا »

فى الأزمة الراهنة التى تمر بها السينما المصرية لا يحلم أحد بأن يصنع مخرجونا معجزات.. ولا أن يغيروا شكل أفلامنا ومضمونها ومسارها كله الى شيء خارق أو مبهر.. بل ليس فى ذهن أحد أن ننتظر موجة جديدة أو نقطة تحول من جيل السينمائيين الحالى.. لسبب بسيط جدا : هو أن نظام العمل السينمائى المصرى نفسه وهو تراث أربعين سنة من علاقات اقتصادية وفكرية معينة.. لا يمكن إلا أن يؤدى الى استمرار نفس السينما.. بمعنى أن يصبح ضروريا إحداث نوع من «الانفجار» أو على الأقل «الانقلاب» فى طبيعة العمل السينمائى نفسه أولا وقبل انتظار أى تحول ولو شكلى فى الفيلم المصرى.. ومن ناحية أخرى فان أحدا لا يحلم بهذا التحول من جيل السينمائيين الحالى لأنه ببساطة لا يملك أدواته.. ليس بمعنى أنهم لا يملكون الانجازات الحديثة «لتكنولوجيا السينما» كما يدعون.. ولكن لأن مواهبهم وقدراتهم الفكرية نفسها فى أحسن حالاتها لا تسمح إلا بهذا النوع من الأفلام التى يقدمونها الآن بالفعل.. ويصبح الأمل الوحيد فى سينما مصرية جديدة هو فى جيل الشبان. وهو جيل مشكوك فى قدراته حتى الآن.. ولا يعنى التحمس له أنه قادر على صنع أى معجزة !!

وكل ما هو منتظر من السينما المصرية أذن فى ظروفها هذه .. وبقدر كبير جدا من التفاؤل .. هو أن تكف فقط عن تقديم أفلام رديئة.. ويصبح الفنان الذى يتوقف عن الاستمرار فى الموجة الهابطة.. بطلا .. والمخرج الذى يقدم عملا تقليديا وعاديا تماما حتى بمقاييس السينما العالمية من عشرين سنة.. عبقريا .. ونرحب نحن جدا بأى فيلم يناقش شيئا جادا.. ويحاول أن يقول شيئا معقولا يخاطب به جمهورا عاقلا .. ويكسر دائرة الراقصة والمطرب وقصة الحب المريض والضحك الابله.. ويقدم شخصيات من حياتنا يمكن أن نقابلها بالفعل ونتحدث معها ونسمع مشاكلها .. بحيث لا يصبح بطلنا الوحيد هو الولد الفاضى تماما الذى لا يمارس عملا معينا إلا أن يحب البنت التى تضطرها ظروفها العائلية الأليمة الى أن تنفق على أمها المشلولة بأن ترقص فى الكباريه .. !!

ومن هنا عرف النقد السينمائى المصرى الناشئ جدا والمحدود القدرة جدا الى درجة الهزال

.. تعبير «الفيلم النظيف».. الذى يرحب به لمجرد أنه ليس فيلما «قذرا».. مع أن هذه ليست ميزة بالمقاييس النقدية.. لأن المفروض أن يكون كل فيلم نظيفا .. بصرف النظر بعد ذلك عن مستواه الفنى نفسه كعمل إبداعى حققت فيه السينما العالمية انجازات مذهلة.. ولكن لأن «الكحكة فى يد اليتيم عجبة» فاننا نبدو أحيانا مسرورين للغاية.. ونكاد نهتز طربا.. لمجرد أن يخرج لنا فى كل موسم فيلم أو فيلمان «نظيفان».. وقد يكون هذا ضروريا لتفسير حماسنا الشديد لبعض الأفلام المصرية.. ومناقشتها فى معزل عن موقفها من حركة السينما العالمية.. وهو موقف نقدى خاطئ بالطبع ولكنه سليم تماما اذا لم نتجاهل فى نفس الوقت حركة السينما المصرية أولا !

● وفى هذا الاطار وحده يمكن مناقشة أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وهذا الوافد الجديد المثير شادى عبد السلام.. **وكمال الشيخ** الذى يبدو أغزر المخرجين المصريين الآن نشاطا وأكثرهم تحولا.. والذى يمر بمرحلة هامة ليس بالنسبة لعمله الفنى فقط بل ربما بالنسبة للسينما المصرية كلها.. فكمال الشيخ يحاول الآن أن يجد نفسه مرة أخرى .. فبعد أن حقق منذ عام ١٩٥٤ مستوى حرفيا متمكنا واختار لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على الحبكة البوليسية والايقاع السريع الذى يستند فيه الى حد كبير على خبرته القديمة بالمونتاج وعلى احساسه بعنصر من أهم عناصر العمل السينمائى وهو عنصر الزمن .. زمن الحدث الواقعى وزمن اللقطة نفسها الذى يتحقق من خلاله ايقاع الفيلم كله الذى نجح كمال الشيخ دائما فى توظيفه دراميا طبقا لموضوعاته المفضلة القائمة أساسا على السرعة والحبكة والتشويق.. وهو ما نجح فى استخدامه لتعويض أسلوبه الحرفى المحدود بالنسبة لعناصر الفيلم الأخرى.. والذى تجمد تقريبا عند عدد من القواعد أو القوالب المكررة بالنسبة لأفلامه كلها سواء فى حركة الممثل أو الكاميرا والديكور والإضاءة وحتى اختيار أحجام الكادر التى يغلب عليها دائما الحجم المتوسط.. بحيث يحقق أسلوب كمال الشيخ كمخرج نوعا من الرتابة العاقلة والمدروسة جيدا فى اطار الحركة الكلاسيكية التى لم يحاول أن يجددها ويكسر قواعدها ويبتكر شيئاً جديدا أو يجرب أو يغامر حتى وهو يقدم أفلاما قائمة أساسا على الاثارة .

● على أن **كمال الشيخ** بدأ منذ «ميرامار» نوعا آخر من «المغامرة الفكرية».. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية – أى فى أسلوبه نفسه كمخرج – فهو يتوقف عن وضع خبرته التكنيكية فى لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية – كان يقترب منها حتى وهو يخرج عملا مثل «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ – ويحاول فى مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطا بحياتنا أيضا.. ولا يدرى أحد ما اذا كانت نقطة التحول هذه مفاجئة تماما نتيجة لنوع من «اليقظة الواعية» سياسيا.. كتلك التى حدث لأبطال فيلمه الأخير «**غروب وشروق**».. أو أن بذورها كانت مختزنة فى أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التى غيرتنا جميعا من الداخل على الأقل .. أو أن هذا التغيير فى منهج كمال الشيخ الفكرى مرتبط

فقط بالنصوص التى يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار ؟.. ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعا من الاختيار أيضا يعكس موقفا جديدا ومسئولا ؟ ..

إن المضمون السياسى فى «ميرامار» واضح تماما أيا كان موقفنا نحن من الرؤية السياسية للفيلم ومن مستواه نفسه كعمل سينمائى.. والإقدام على إخراج «بئر الحرمان» فيه جرأة على اقتحام أفلام التحليل النفسى التى لا نملك القدرة على تقديمها لا من حيث الكتابة ولا الإخراج ولا التمثيل وبغض النظر أيضا عن ضرورة مثل هذه الأفلام بالنسبة لبلادنا فى فترتها هذه بالذات.. ولكن فى «بئر الحرمان» مغامرة لا شك فيها لاقتحام موضوع صلب .. بجرأة شديدة جدا على التجريب ومحاولة إخراج المتفرج المصرى من كهفه !!

وفى «**غروب وشروق**» يعالج كمال الشيخ موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى.. صحيح أنه يعالجه بنفس أسلوبه فى الايقاع السريع وبنفس قدراته الحرفية فى الإخراج التى تحدثت عنها من قبل .. ولكن يبقى البناء الأساسى للفيلم هو فضح نظام بوليسى كامل، كان مدير البوليس يفرض به ارهابه على الناس قبل الثورة.. ونحن نحس حتى ونحن نرى هذه القضية من خلال العلاقات الخاصة للباشا وابنته وأزواجها .. بأن البلد كلها هى موضوعنا الرئيسى ليس بالخطابة الزاعقة ولا بالمظاهرات وانما من خلال عبارات قصيرة ذكية نسمعها أحيانا على ألسنة الأبطال «لازم نفوق.. دى بلد مين؟ بلدنا ولا بلد مين ؟ اللى ماسكين الكرباج... والا اللى بينضربوا بالكرباج».. وهذه ميزة رئيسية خطيرة للسيناريو الذى كتبه فنان شاب جديد وموهوب يوحى عمله الأول هذا بأنه سيصنع الكثير للفيلم المصرى.. ويؤكد أنه من بين الضجيج الكثير الذى يمكن أن تثيره حركة السينما الشابة.. ستخرج مواهب لا شك فيها ستصنع شيئا بالتأكيد ..

● أن كاتب السيناريو **رأفت الميهى** هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم .. ولكننا رغم كل حماستنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضا أنه لم يصنع معجزة .. ولكنه فقط بالتحديد كتب سيناريو ممتازا بالمفهوم التقليدى للسيناريو .. بمعنى أنه يعطينا عملا متماسكا تماما دراميا .. وشخصيات مدروسة جيدا تتحرك فى ظروف مدروسة جيدا بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كله منطقيا ومبررا .. حتى لو لم تكن الأحداث نفسها مبررة لأن هذه مسئولية القصة نفسها ومع ذلك فاننا فى «غروب وشروق» لا نجد أحداثا غير مبررة الا مجرد صدفة واحدة .. هى أن ينزل رشدى أباظة ليشترى زجاجة شمبانيا لسعاد حسنى زوجة صديقه فيصاب فى حادثة.. ولكن كل ما حدث بعد ذلك طبيعى اذا قبلنا مجرد هذه الصدفة الواحدة.. فطبيعى أن يلجأ عصام لصديقيه ليخرجا الفتاة من شقته.. وطبيعى أن يجد سمير زوجته فى سرير صديقه.. لأنها هى التى سعت الى هذه المغامرة بنفسها بعد ما سمعت عنه كثيرا من زوجها نفسه.. وأن تسعى زوجة بنفس مقومات الشخصية العابثة المتمردة هذه الى كسر حدة الملل والجفاف الذى تعيشه مع زوج لا

تحبه أساسا ولا يقنعها.. بأن تلقى بنفسها فى أحضان صديقه الشقى جدا العازب الذى سمعت عنه الأساطير.. شيء منطقى تماما ويحدث يوميا.. وكل ما ترتب على هذه الحادثة بعد ذلك منطقى ويملك مبرراته.. واستطاع رأفت الميهى بذكاء شديد وبقدرة كاملة على استخدام تكنيك السيناريو المحكم.. أن يعطى اشارات سريعة يفسر بها سلوك الشخصيات حتى قبل أن يحدث .. بحيث يبدو كل تحول فى تصرفاتها بعد ذلك مبررا .. إن تحول الزوجة الى خيانة زوجها يبدو طبيعيا بعد موقفه المتخاذل مع أبيها .. الذى يمثل طاغية بالنسبة لها وللبلد كله والتى كانت تحلم برجل يخضعها بأن يخضع أباها أولا.. وتحول شعور الكراهية المريرة بينها وبين عصام بعد زواجهما الاجبارى الى حب يبدو منطقيا أيضا بعد اكتشاف كل منهما لمأساة الآخر من خلال «العشرة اليومية».. وإن كان الحب عاطفة أكبر من أن يتحولا اليها.. وبالذات من جانب عصام الذى لا يمكن أن يؤدى فهمه لازمة مديحه الا الى نوع التعاطف وليس الحب ..

بل أن التحول الرئيسى لدى الشابين العابثين الى المشاركة فى خلية وطنية يبدو منطقيا هو الآخر .. أولا لأنه لم يكن تحولا بمعجزة.. بل بمشاركة شخصية فى مأساة صديقهما.. وهو بدأ بنوع من التورط فى العمل الوطنى.. وكان ممكنا أن يصبح مشاركة ايجابية بارادتهما بعد ذلك .. لأن تحولات كثيرة فى حياة الانسان تحدث بعد التجربة الشخصية المريرة.. ولأن شخصيتهما كما رسمها رأفت الميهى من البداية لم تكن شخصية رديئة .. لأن مظاهر العبث التى رأيناهما من خلالها هى مظاهر طبيعية جدا بالنسبة لهذا النوع من الشبان.. وتكون بذورهم الجادة كامنة تحت قشرة من السلبية فى حاجة الى حدث كبير يهزها ويفجرها.. وكان موت صديقهما كفيلا بذلك .

واذا كان العمل الوطنى فى الفيلم قد أخذ طابع العمل البوليسى.. فليس فقط لأن هذا هو أسلوب كمال الشيخ المفضل فى التشويق والحبكة البوليسية .. وانما لأنه كان طابع العمل الوطنى قبل الثورة.. الذى لم يكن عملا جماعيا عاما بقدر ما كان عملا سريا أساسا .. هذا النوع من التنظيمات السرية كان قائما بالفعل قبل الثورة ولعب دورا ايجابيا خطيرا فى التمهيد لها .. فى جو من الهبات الشعبية المتقطعة التى لم تكن تمثل أكثر من «خلفية» الصورة.. وكان السيناريو سيسقط بالقطع فى الاثارة السطحية الساذجة لو أنه ملأ الشاشة بالمظاهرات اياها التى يقودها دائما شيخ وقس وسيدة يهتفون !

● وفى لحظة الذروة يقبض رئيس البوليس السياسى على الشابين الوطنيين.. ويأمر رجاله بأن يقودهما الى مصير مظلم بالطبع .. لولا أن يدخل أحد رجاله هو نفسه بأمر من السراى بالقبض عليه شخصيا.. وتصبح هناك شبهة فى أن حل أزمة البطلين جاء من السراى .. والحل بالفعل جاء من السراى وهذا ما يمكن مناقشته دراميا وسياسيا.. ومن وجهة نظر الدراما يصبح هذا الحل مرفوضا لو جاء من خارج العمل نفسه .. أى أن يفتعل كاتب السيناريو موقفا أو حلا

خارج منطق الأحداث وظروف الشخصيات نفسها.. ولكن كل الدلالات كانت تشير الى حتمية حدوث هذه النهاية لعزمى باشا.. فهو نفسه طلب من مساعده ابراهيم أن يستقيل عندما سرق الوطنيون خطابات بخط يده.. وهاهى السراى تقبض على عزمى باشا نفسه بعد ما سرق الوطنيون مذكراته.. ومن وجهة النظر السياسية أيضا فان من الطبيعى أن تنهار الطبقة الحاكمة فتبدأ تأكل بعضها بضراوة.. وتنقض على أفرادها أنفسهم بعد أن لعبوا أدوارهم وانكشفوا .. بل أنها تقدمهم قرابين للحركة الثورية ولامتصاص السخط .. فهى لا تقبض على عزمى باشا لتنقذ البطلين ولا الحركة الوطنية .. بل لتنقذ نفسها أساسا.. فهى تستخدم أدواتها ثم تلفظها .. فالحل جاء بالفعل من السراى .. ولكن كيف ومن أجل من ؟ . هذا هو المهم .. والمهم أيضا هذا النسيج الرقيق المتماسك الذى كتبه رأفت الميهى وحقق فيه تمكنا بارعا من كل حرفيات السيناريو وحيله.. النقلات البارعة.. الحوار الذكى... روح المرح الساخر .. القدرة الكبيرة على الحبكة والتشويق وشد المتفرج .. أنه يثبت اذن أن الجدد أيضا يملكون نفس قدرة القدامى.. ولكن هل يكفى لفنان شاب أن يكون «جيدا مثل القدامى»؟ هذا هو التحدى الذى ينتظر رأفت الميهى.. والذى لابد أن يتخطاه فى فيلمه القادم !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٣/٢٤

لعبة الأحمر والأصفر عند ليلوش المصرى

ظاهرة غريبة تحدث الآن ولا يمكن أن تقف الصدفة وحدها من ورائها.. ففى الوقت الذى ترتفع فيه صيحات السينمائيين الشبان مطالبين بفرصتهم.. وفى الوقت الذى تدور فيه اجتماعات لا تتوقف بحثا عن مستقبل أفضل للسينما المصرية .. تعرض المؤسسة فيلم «**أوهام الحب**» لممدوح شكرى وفى الاسبوع التالى مباشرة تعرض «الساعات الرهيبة» لعبد الحميد الشاذلى.. وتعد للعرض بعدهما وعلى التوالى مجموعة أفلام أخرى للشبان لا أحد يدرى لماذا حجزتها لتعرضها مرة واحدة هكذا فى «هوجة» لا يمكن أن تكون بريئة النوايا.. فالهدف واضح تماما: وهو أن تقدم المؤسسة مظاهرة من أفلام الشبان تنتهى فيها مما لديها لتقول :

– شاهدين.. لقد أعطينا الشبان الشاكين دائما أكثر من فرصة.. وهذه هى النتيجة !!

والنتيجة سيئة بالطبع .. لأن المؤسسة من البداية اختارت نماذج لا تمثل حركة الشبان بالفعل لتنتج أو لتوزع أفلامهم.. ولكى تتحقق النتيجة التى تسعى اليها هى فى النهاية بضرب حركة السينما الجديدة قبل أن تولد ..

فهل تريد المؤسسة بالفعل أن تخدم الشبان أم أن تكشفهم ؟

ولكن هل يعنى طرحنا للسؤال بهذا الشكل.. أن هناك لدى الشبان ما يمكن كشفه ؟

بالطبع .. هناك عدم وضوح الرؤية.. وفقدان المنهج الفكرى الموحد.. بل وفقدان الموقف السياسى والاجتماعى نفسه.. وبالتالى فقدان الأسلوب والصدق والإصالة .. ثم الرغبات الطفولية فى الاستسهال والشهرة والوصول السريع .. ثم تجاهل واقعنا الحقيقى الذى كان المبرر الوحيد لقيام الدعوة الى سينما مصرية جديدة..

ولكن المشكلة الآن هى أن البعض الذى يحمل هذه العيوب كلها من جيل الشبان هو الذى يعمل.. بينما البعض الآخر الجاد والذى يحلم بصنع سينما جديدة بالفعل لم يأخذ الفرصة بعد .. وبالتالى فليس بوسعنا أن نجهض آخر أحلامنا فيهم مهما عرضت المؤسسة من أفلام لا يمكن أن تمثل وجه السينما الشابة الحقيقى !

● **أوهام المخرج وحده**

فلا يمكن مثلا أن يمثل فيلم «**أوهام الحب**» حركة السينما الشابة لأنه لا يمثل فى الواقع إلا أوهام مخرجه شخصيا.. فهو يتوهم أن الأسئلة التى تؤرقه هو نفسه يمكن أن تشغل الجميع بحيث يمكن تحويلها الى فيلم ..

وأنا أبادر رغم ذلك فأعلن أننى مازلت لا أفهم بالضبط ما هى الحكاية فى فيلم ممدوح شكرى «أوهام الحب».. سيقول لى : ليست هناك حكاية فأنا لا أصنع سينما «حدوتة» .. ما هى المشكلة أذن ؟ ما هو الموقف ؟ ما هى الشخصيات التى يعالجها؟ شاب يصدمه جدا أن تخبر زوجته أصدقاءها بعلاقتها به قبل الزواج .. فيحرق نصف مليون سيجارة على الأقل فى حزن غير مبرر .. يكتشف بلا مناسبة بعد هذه الصدمة أن هناك احتمالا باصابته بالسرطان .. لماذا ؟ ألم تكن مشكلته مع زوجته كافية لنزيد ميلودراميتها بحكاية السرطان ووجع القلب التى استهلكتها السينما المصرية ؟

والشاب الآخر لا يكاد يسمع هذه الحكاية حتى يجن هو الآخر ويتوقف تماما عن كل نشاطات حياته الأخرى ليتفرغ فقط لشرب نصف مليون كأس خمر .. لمجرد أنه يشك فجأة فى أن حبيبته ليست عذراء.. ثم ليسألها أغبى سؤال فى تاريخ السينما العالمية كلها : أنت لسه بنت ؟

وتتعقد المسائل وتتشابك وبعد كمية خمر وسجائر رهيبة جدا ينتهى الفيلم نهاية مفتوحة دون أن نصل إلى اجابة لهذه الأسئلة التى تؤرق الإنسان المعاصر فى بلادنا - والبلاد المجاور أيضا ! - وهى : هل سمير مصاب بسرطان الدم بالفعل أم لا ؟ ثم : هل حبيبة صديقه «ليست بنت»؟!..

تصوروا مخرجا شابا يريد أن يغير وجه السينما المصرية التقليدية بقضايا ساذجة كهذه ! واذا كان ممدوح شكرى حرا - وهو ليس حرا - فى تجاهل كل مشاكل شبابنا الحقيقية لكى يناقش فقط هذه الأسئلة التى لم تعد تشغل أحدا الا ممدوح شكرى شخصيا - بدليل أنه عالجها من قبل وبشكل مشابه فى الثلث الأخير الذى أخرجه من فيلم «٣ وجوه للحب» والذى كتب أيضا قصة الجزءين الأخيرين منه - فليته عالج هذه القضية التى يعتقدانها أخطر قضايانا الآن .. علاجا منطقيا على الأقل ..

لقد اختار من بين كل قطاعات شبابنا القطاع الوحيد الذى تعرفه السينما المصرية حتى الآن : قطاع شباب المنتزه والمعمورة الذى نراه يرقص طول الوقت ويشرب ويركب سيارات ويمارس الجنس فى الشقق الخاصة.. وهذا القطاع موجود حقيقى ولكنه لا يمثل شبابنا الحقيقى الذى يعانى من مشاكل مخالفة تماما ليس هنا مجال سردها. وأنا لا أعتقد أن شباب «الجيرك» هذا يعانى من أى مشكلة على الاطلاق، بعد أن حل كل مشاكله بطريقته الخاصة وبأقل قدر من التفكير وأكبر قدر من الاستمتاع الخالص بعيدا عن كل مشاكل البلد الحقيقية خارج حدود الشقة والسيارة والبارتى .. ومع ذلك فان ممدوح شكرى يبدو مشغولا بهذه الفئة المسكينة من شبابنا

ويصنع لهم فيلما.. ولكنه يختار مشكلة لا تشغل من تفكيرهم لحظة .. فلا أعتقد أن أحدا ممن قدمهم ممدوح شكرى يمكن أن تشغله بالفعل مسألة العلاقات الجنسية قبل الزواج.. أو حتى بعده.. فكأن المخرج فرض نفسه على طبقة لا يعرفها والا لاعتنق شعار «دع الخلق للخالق» الذى تعتنقه.. والورطة الحقيقية التى أوقع ممدوح شكرى نفسه فيها هى أنه اختار اذن فئة من شبابنا لا تمثله.. ثم اختار من هذه الفئة مشكلة لا تشغلها فى الواقع لثانية واحدة.. ثم هو لم يقدم تفسيرا منطقيا لشىء.. ولا تحليلا واعيا مبررا للعلاقات والمواقف والشخصيات .. فكل شىء على الشاشة كما هو .. مقطوع الصلة بما قبله وما بعده وما حوله.. وكأن علينا أن نقبل كل شىء ونفهمه كما هو وبلا تساؤل .. وعندما حاول أن يبرر مثلا سلوك الصديقة صفاء أبو السعود – مع أن سلوكها كان معقولا الى حد ما وفى غير حاجة الى تبرير – قدم لنا أمها زوزو ماضى فى لقطة واحدة سريعة وشديدة السذاجة تسكر فيها وتقول أنها على خلاف مع زوجها.. أما سلوك نجلاء فتحى نفسه فلا شىء يبرره إلا صيحتها البلهاء «عايزه أعيش!».. أما ما هو الواقع الاجتماعى لسمير – يوسف شعبان – الذى يبرر له أن يعيش هذه الحياة الرغدة .. فلا أحد يدرى.. وأنا أراهن أن يكون فى الفيلم اشارة واحدة للمهنة التى يمارسها سمير.. لقد رأيناه مرة يرسم.. فهل يعنى هذا أنه فنان؟ هل هو مهندس؟ هل رجل فضاء؟ نجم سينما؟ لا أحد يدرى .. فهو سمير فقط .. بالحدود والملامح التى يقدمه بها الفيلم.. دون أن تخرج عن الاطار الضيق جدا الذى يرسمه له السيناريو .. مع أن فيلما كهذا غير قائم على الدراما التقليدية لابد أن يعتمد اعتمادا كافيا على رسم الشخصيات بحيث نفهم كل ظروفها المادية والنفسية التى تصنع بناء السيناريو الأساسى.. ولكن كل هذا لا يهم هنا كاتب السيناريو .. لأنه مشغول بما يريد هو فقط أن يقوله وأن يصوره فى كادرات جميلة باعتباره المخرج أيضا ..

● مخرج موهوب ولكن

وممدوح شكرى مخرج موهوب بالفعل.. لن يجادل أحد فى هذا .. وواضح أنه يملك لغة سينمائية راقية.. واحساسا مرهفا بالصورة والتشكيل وحركة الكاميرا والممثل وشريط الصوت وهى أدوات فنان السينما الأولى .. وهو يخوض تجربة صعبة بإخراج فيلم بالسينما سكوب .. حيث يمثل الكادر العريض تحديا أمام المخرج عليه أن يشغله محافظا على تكوين حركى وتشكيلى خاص .. وبالذات فى فيلم لا يعتمد على الحركة السريعة والمجاميع بل على الشخصيات القليلة والحركة الهادئة وبالتالى على قدر كبير من اللقطات المقربة «الكلوز» التى يصبح شغل الشاشة العريضة بها مشكلة.. وقد نجح ممدوح شكرى بالفعل فى العثور على حلول تشكيلية موفقة لهذه المشكلة.. واحسسنا معظم الوقت بأن هناك فنانا حساسا ومتصرفا وراء كل كادر.. ولكن الحلول التى وصل اليها – بمعاونة مدير التصوير عبده نصر ومهندس الديكور الشاب الموهوب الذى يقدم مفاجأة للفيلم المصرى أنسى أبو يوسف – كلها حلول جمالية وليست درامية..

بمعنى أنها مفروضة من تصميم هذه المجموعة المسبق على صنع كادر جميل تشكيليا .. وعلى حساب تدفق الحدث أو الموقف الدرامى تدفقا طبيعيا .. فكل شىء فى هذا الفيلم مصطنع.. لأن المشكلة نفسها التى يعالجها مصطنعة ..

وبالتالى تصرف الممثلين والميزانسين والديكور والاكسسوار .. لكن الديكور بالذات فضيحة.. وهى ليست مسئولية مهندس الديكور بل مسئولية المخرج باعتباره خالق العمل كله وباعتباره «فنان فيلم» مثل ليلوش يكتب القصة والسيناريو والحوار ويخرج بنفسه .. وكان واضحا هنا أن يقدم ديكورا من المريخ وليس من مصر .. أو بالقليل من باريس أو ميامى.. ولقد كنا نسأل السينمائيين القدامى دائما : أين تعثرون على هذه الشقق الفخمة ليعيش فيها أبطالكم التعساء ؟ ولكن ممدوح شكرى وهو مخرج جديد فاق الجميع بعالمه الخرافى.. قدم لنا ثلاث شقق ، كل منها فى حجم ميدان التحرير.. وكل ما فيها مصنوع ليحقق فقط كادرا جميلا فى ذهن المخرج .. ودنيا من الوهم المخدر تتفق مع موضوع وهمى يقدمه مخرج يحيا فى عالم وهمى !

الألوان ؟ .. وهل كان الفيلم ملونا بالفعل ؟ أبدا .. كان كل مشهد «مصبوغا» فقط بلون مختلف.. بدون منطق ولا ذوق ولا مبرر .. ولعنة الله على كلود ليلوش الذى صنع هذا فى «رجل وامرأة» ليقدم بالألوان اضافة درامية ونفسية لمواقف أبطاله لا يمكن فصلها عن سياق الحدث .. ولكنها تحولت عند ليلوش المصرى الى لعبة بالاخضر والاحمر .. و«السيبيا»!! ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٨/٤

السرقة بخفة دم !

ليست هذه محاولة لنقد فيلم «**نهاية الشياطين**».. فلقد كنت أحمق مرة فرأيته.. ولن أكون أحمق مرة أخرى لاناقشه بالعقل .. ولكنها مجرد محاولة لابداء الدهشة .. فكل شيء في هذا الفيلم وحوله يثير الدهشة..

● فكيف تمتلىء السينما مثلا حتى آخر كرسي بجماهير طيبة تماما وساذجة تدفع فلوسها لكي ترى هذا العالم الخرافي ولكي تصدقه؟ وكيف كان النقاد يترفعون عن هذا النوع من الأفلام ترفعا.. رغم كل السموم التي ترسبها في أذهان الناس؟.. وكيف تجيز الرقابة هذا العبث كله لمجرد أن شيئا فيه لا يخالف لوائحها ولا يخدش «الحياء الجنسي» .. وأن كان يخدش الحياء الفكري والأخلاقي والتربوي..

● والمثير للدهشة ثانيا أن يبني مخرج ما حياته السينمائية كلها على هذا اللون بالذات من الأفلام .. وحوله مجموعة من الممثلين وكتاب السيناريو والنساء.. وأن تتكون من هذه التوليفة المعروفة والمكررة باستمرار فرقة منظمة ونشطة تماما تحترف امتهان عقول الناس والضحك عليهم واثارة أحط غرائزهم : العنف .. الجنس.. النصب.. الرغبة في الاثراء السريع .. تزويق الجريمة .. تقديم المجرم كبطل شعبي محبوب ودمه خفيف .. لقد شاهدت آلاف الشبان والسيدات والفتيات – والأطفال أيضا على صدور أمهاتهم – والرجال الكادحين بعد يوم عمل مرهق وحياة صعبة.. شاهدواعصابة ظريفة جدا من ثلاثة شبان تنحرف بدون سبب .. وتعيش حياة لذيذة جدا حافلة بالفلوس والنسوان.. وتنصب وتسرق طول الوقت بخفة دم شديدة .. وتسطو على بنك وتسرق مائة ألف جنيه بلعبة كلعب الأطفال.. ويدخل زعيمها السجن ويخرج منه كالشعرة من العجين .. ويسترد الفلوس رغم ذلك .. وتفشل كل محاولات الشرطة في مطاردتهم. ولولا خلافهم على اقتسام الثروة كالعادة.. لكان ممكنا جدا أن يفلتوا .. هل تبرر النهاية التي يموت فيها اللصوص بالصدفة كل ما رآه الناس من خفة دمهم طول الوقت.. يوسف شعبان يمضغ اللبانة مثل رود ستايجر وفريد شوقي يكرر باستمرار «الله يخرب بيوتكم» لترتفع ضحكات الناس ومشاركتهم العاطفية الكاملة للصوص .

● أيها المؤلفون .. المخرجون .. الممثلون .. التجار .. الرقابة .. النقاد الصامتون .. ما الذي تدبرونه بالضبط لجمهور مرهق ؟ ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٩/٨

هو .. اللى قتل باباها! ..
وحل عبقرى لأزمة السينما

إذا كان عمر المخرج **نيازى مصطفى** فى العمل السينمائى .. من عمر السينما المصرية نفسها .. «!!» فان الانسان لابد أن ينتظر شيئا يريد هذا الرجل أن يقوله. ولابد أن يكون هناك سبب يجعله يصمم على أن يخرج أفلاما .. ولكن أن يقدم هذا الرجل بين وقت وآخر فيلما «مثل العتبة جزاز، وانت اللى قتلت باباها».. فان المسألة تدعو لأن نسأله : ما الذى تريده بالضبط ؟ ولماذا لا تتوقف تماما عن هذه اللعبة ويكفى جدا تحفك الخالدة «عنتر وعبلة» وكل الروائع الأخرى فى حياتك الحافلة ؟ لماذا لا تكف لتستريح على الأقل ؟ وما الذى يمكن أن يحدث للسينما المصرية ولمستقبل البشرية كلها لو توقف نيازى مصطفى – ومائة مخرج مصرى قديم آخر على الأقل – عن ممارسة هذه اللعبة السخيفة .

لقد قرأت من شهر واحد أن المخرج نيازى مصطفى أصيب بمرض ما وأنه سافر الى ألمانيا ليعالج – حيث تعلم السينما لأول مرة من عشرات السنين – وأحسست بألم حقيقى على رجل يرهق نفسه بهذا الشكل بسبب اصراره الشديد على امتاعنا بأفلامه .. ودعوات له باخلاص شديد أن يشفيه الله على شرط أن يستريح تماما وينتبه لصحته .. ولكنى قرأت بالضبط وأنا أكتب هذه السطور – وكنت خارجا لتوى من تحفته الأخيرة «**انت اللى قتلت باباها**» – أنه عاد من ألمانيا وسيبدأ فى الشهر القادم تصوير فيلمه الجديد «فيفازالاطا» لشويكار والمهندس.

اذن فلا فائدة ..فالرجل استرد صحته واسترد أيضا اصراره على الاستمرار فى أداء رسالته المقدسة.. ولا حول ولا قوة الا بالله .. ولا مناص أيضا من أن يقول له أحد أن هذا الذى يصنعه لا لزوم له أبدا..

وأنا أفكر الآن جديا فى تكوين رابطة انسانية تضم جمهور هذا النوع كله من الأفلام – وليست أفلام نيازى فقط – بحيث ندفع ثمن التذكرة للمنتج مباشرة دون أن نضطر لمشاهدة الفيلم.. ويقوم هو بتوزيعه على أسرة الفيلم دون أن يغادروا بيوتهم..

و « أنت اللى قتلت باباها » ليس القضية .. بل مجرد نموذج . نموذج لقصص بوليسية رديئة يكتبها تلامذة أرسين لوبين.. وكوميديا ثقيلة الدم جدا من ثنائى واضح أنه فقد شعبيته وفقد حتى الانسجام بين بطليه .. وناس لا تحترم نفسها ولا تحترم الجمهور .

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٩/٢٢

انهض لقد بعثت

السينما العظيمة هى التى تجعلك تتذكر بلدك.. وفى نفس الوقت فان الفيلم العظيم هو الذى تتذكره فى قلب الأحداث.. بحيث تصبح هناك هذه الصلة الحميمة بين رؤيا الفنان وروح الشعب الكامنة تحت السطح . وعندما سقطت أمام الحزن الكبير كل التقاليد والمخاوف ورواسب خجل القرون الطويلة.. هذا الحزن الذى جعل كل عروس مصرية تلبس الحداد لأن الموت العام هنا أصبح موتا شخصيا لرجلها الخاص.. حاولت أن أتذكر فيلما مصريا واحدا يرتفع الى جلال اللحظة فلم أجد . رغم أن الموت كان يمثل دائما الحقيقة الكبرى فى وجدان المصريين .. وكان يلون أيامهم كلها ومنذ فجر التاريخ بالحزن .. حيث يحمل المصرى لموتاه قداسة خاصة.. وتصبح للموت «حياة» كاملة لابد أن تستأنف فى عالم آخر .. وحيث يصبح الميت أبا تحمله الشمس الغاربة الى الشاطئ الآخر للنهر.. لكنه سيعود !

ولكنى تذكرت «**المومياء**» .. فهذا الفيلم الغريب لا يحكى شيئا إلا هذا الاحساس بالضبط بقداسة الموت.. ليست هناك أية حدوتة غير احساس ونيس بطل الفيلم الشاب بلحظة الموت هذه .. فعندما رأى جثمان أبيه يدفن أمامه فى جوف الأرض تتغير نظرته كلها الى العالم ويرفض أن تأكل قبيلته عيشها من نهش التوابيت وهذه هى الصلة المقدسة السرمدية بين المصرى وموتاه ويركع ونيس أمام قبر أبيه مغمغما : ما هذا السر الذى جعلنى أخشى النظر اليك يا أبى ؟ ويبوح بعد ذلك بسر القبيلة كلها لأفندية الآثار ..لكى ترحل توابيت الفراعنة فى سلام بعيدا عن الأيدى التى تنهشها ! وينتهى الفيلم بموكب التوابيت الجنائزى . وبهذه الكلمات على الشاشة من كتاب الموتى الفرعونى «انهض فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك .. لقد بعثت ! »

● مجلة «الكواكب» ١٩٧٠/١٠/١٣

فيلم .. من عالم حسن الإمام

مثل عالم برجمان .. وعالم فيلليني .. فإن حسن الإمام أيضا له عالمه.. يصبح كل منها جزءا خاصا جدا ومحدد المعالم من دنيا حسن الامام.. وبحيث تصبح حتى روايات نجيب محفوظ التى يخرجها حسن الامام هى جزء من عالمه هو أولا وليس عالم نجيب محفوظ.. ولا حتى تولستوى.. الذى يأخذ الآن - فى مصر عام ٧٠ وبعد ثلاث سنوات من النكسة - روايته «البعث» ليخرجها فى السينما.. لسبب لا يدريه أحد.. ولا المؤسسة الرسمية التى تنفق الآلاف على هذا النوع من الأفلام وبسخاء شديد .. وتصرخ مولولة اذا أعطت الشبان ملاليم فبددوها.. ومنطق المؤسسة أن حسن الامام هو مخرج شباك ناضج جدا.. يعرف تماما ما الذى يعجب الجمهور .. وبالتالى تعرف المؤسسة كيف تبيع وكيف تسترد فلوسها.. وهذا المنطق سليم تماما.. فالجمهور بالفعل عايز كده.. ولكن الذى جعله عايز كده هو نفس المؤسسة التى جاءت لترث خبرة تجار السينما المصرية طوال أربعين سنة.. وهو نفس حسن الامام الذى ربى جمهورنا على أفلامه هو وغيره من صناع «التحبيشة» السينمائية المخدرة.. التى تصل الى قمة هبوطها واغرائها التجارى الرخيص فى «**دلال المصرية**».. فلا شىء جديد على عالم حسن الامام الذى رأيناه فى كل أفلامه.. وهو يبدو هنا أقوى حتى من نجيب محفوظ الذى قام بتمصير القصة. وأقوى حتى من تولستوى نفسه.. لأنه سيخضع أى قصة فى العالم لرؤياه هو الخاصة : الميلودراما الرديئة عن البنت المظلومة أو المومس الفاضلة.. الخطب والمواعظ عن الدنيا الغدارة والزمن الاغبر .. وظلم الأغنياء للفقراء .. الحل الاشتراكى الرائع لمشاكل الفقراء بأن يتنزه ابن الذوات فى حوارى العزبة الفقيرة فيقرر فجأة أن يوزع الأرض على الفقراء.. المحاكم والآيات القرآنية.. السجن.. الخروج من السجن.. التمثيل الزاعق .. الردح المستمر من ماجدة الخطيب..؟ .. والجمهور بالفعل عايز كده ولكن لأن المؤسسة أولا عايزة كده ولأن حسن الامام أولا وآخرا عايز كده.. مش كده ؟

اللصوص .. على موعد مع الأشرار

يبدو أن **حسام الدين مصطفى** محتاج لناقد متفرغ .. لا يصنع شيئاً أكثر من أن يلف على

ور السينما ليتابع أفلامه التى تنهمر كالسيل.. لا أحد يدرى متى يفكر فيها هذا المخرج العجيب .. ومتى يخرجها .. بل لا ندرى نحن أنفسنا كيف يمكن أن نتابعها بمجرد الفرجة.. والذين يعرفون القليل جدا عن السينما كعملة اقتصادية مكلفة ومعقدة جدا تعجز عن ممارساتها احيانا شركات ومؤسسات ضخمة .. يندهش تماما كيف يستطيع هذا الجهاز الفردى الموهوب الذى اسمه حسام الدين مصطفى أن يصبح بمفرده مؤسسة كاملة لا تتوقف فحسام يوازى نشاط مؤسسة السينما بكل مديريها ومكاتبها وأوراقها وآلاف موظفيها ونظاراتها السوداء.. وأفلامها فى نفس الوقت ليست أفضل جدا من أفلامه ! ..

ومنتهى المجد طبعا أن يعرض لأى مخرج فى العالم فيلمان فى وقت واحد.. ولكن هذا يحدث كثيرا لحسام مصطفى .. وهذا الاسبوع شاهدت له فيلمين لم استطع التفرقة بين اسميهما.. لكن أحدهما فيه لصوص والآخر أشرار.. وكل أفلام حسام مصطفى تحمل حتى فى أسمائها حكاية اللصوص أو الأشرار أو المغامرين.. وعددهم يكون ثلاثة دائما.. وما يفعلونه فى فيلم يفعلونه فى كل الأفلام.. لأن المخرج يكرر نفسه ويبدو عاجزا تماما عن الخروج بحدود تفكيره عن عالم القتلة واللصوص والداعرات .. وهو يجيد تكنيك السينما بلا شك على المستوى الحرفى.. أى أنه صنايعى عارف شغله.. وهو يستطيع أن يثيرك فى الدقائق الأولى من فيلمه.. ولكنك تكتشف فورا انك أمام أكذوبة وأن فلوسك ضاعت .. فالمسألة لا تخرج أبدا عن عصابة تسرق شيئا وتدخل السجن وتهرب منه وتموت فى النهاية لأن حسام مصطفى رجل أخلاقى أيضا ويريد أن يقول أن «الجريمة لا تفيد».. ولكنه لا يقول ذلك الا من خلال عملية تشويق وتزويق للجريمة وجعلها أكثر شعبية ومن خلال استهلاك كل مغريات الجريمة والمغامرة وتعرية أجساد البطلات.. ولكن حتى المستوى الحرفى لحسام ينحدر تماما فى «**لصوص على موعد**» الذى يقدم أسوأ ما فى السينما المصرية والتركية معا.. بينما يقدم «**الأشرار**» مجرد محاولة لاختيار مكان تصوير جديد.. وبعض مغامرات عنتر وعبلة التى لا أدرى كيف يقع فيها مخرج ذكى مثله لابد أن يغير وأن يجد نفسه .. فالحياة مليئة بالناس الشرفاء والكادحين كما هى مليئة باللصوص والأشرار .. يا صاحبى ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/١١/٧

عن « الوادى الأصفر » !

خرجت من فيلم «**الوادى الأصفر**» ليسألنى مخرجه **ممدوح شكرى** عن رأيى. قلت: ردئ جدا..

ما رأيك أنت كمخرج وكاتب قصة وسيناريو وحوار ؟

قال : أوافقك أنه ردئ جدا ومسطح أيضا.. اكتشفت بعد عامين من انتهائى منه أنه تجربة سيئة من جميع النواحى فكريا .. ومن ناحية عملى كمخرج أيضا ..

● **ولماذا أخرجته اذن ؟**

– كان هذا فيلمى الأول .. وكنت فى حاجة الى فرصة عمل بعد أن رفض التوزيع عرض فيلمى الأول القصير «شنق زهران».. وكنت مشحونا بالأفكار ومحاولة التجديد .. ولكن الفيلم لم يحقق لا الأفكار ولا التجديد ..

● **ما هى عيوب الفيلم فى رأيك أنت ؟**

– النظرة السوداوية .. والموضوع الذى لا يهم أحدا الآن .. وعدم دراستى للبيئة البدوية.. بل عدم الدراسة المتأنية للتجربة كلها..

● **فى «أوهام الحب» قلنا أن هناك مخرجا جيدا على مستوى التكنيك على الأقل .. أما «الوادى الأصفر » فلا تكنيك ولا حاجة أبدا ..**

– تكنيكيا لا اتصور أن هذا فيلم .. وربما لو أتيحت لنا فرصة للتجارب أثناء الدراسة لكشفنا عن أنفسنا مبكرا .. وهذه مهمة معهد السينما أو أى وحدة تجريبية يعمل فيها الشبان سنة ليأخذوا فرصتهم .

● **ولكن أحدا من الشبان لم يأخذ فرصا مثلك.. حتى يبدو الآن أنك أضررت بقضية الشبان كلهم ؟ .**

– بالمعنى القريب يبدو أننى ضررتهم.. لكن بالمعنى الأبعد فأفلامى أكدت حقيقة أن الشبان لديهم طاقة ومعظمهم موهوبون.. فقط لابد من اتاحة الفرص لكى يخطئوا ويتقدموا بدون أخطاء..

● **بعد هذين الفيلمين ما رأيك أنت فى ممدوح شكرى كمخرج ؟**

– انسان لديه طاقة يريد التنفيس عنها بأى صورة وعندما تأتيه الفرصة يندفع لكى لا تهرب

منه .. فيتشبث بها دون ترو أو تفكير كاف ..

● **ولكنك مسئول عن كل عناصر الفيلم الرديئة وبالذات التمثيل الذى كان بشعاً ؟**

– المخرجون الشبان يتأثرون بمدارس أجنبية تعتمد على قدرة الممثل دون أن يكون هناك ارتباط بالواقع المصرى.. وعند محاولة التطبيق هنا تصبح هذه النظريات عبثا ..

● **وماذا تنوى أن تفعل الآن .. أنا رأيى ألا تقترب من حكاية السيناريو والحوار أبدا ؟**

– فعلا .. أنا أستعين الآن بكثير من العقول المثقفة ولم أعد أدور داخل ذاتى.. وسأحاول كمخرج أن أثبت أن الشبان رغم أخطائهم يمكنهم تقديم فن عظيم وأعدك بتحقيق هذا فى فلمى القادم !

قلت : ربنا يعطيك الصحة !

● **مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/١٢/١٥**

مقالات عام ١٩٧١:

« السراب » ومخرج يجىء « على مهله » !

إذا كانت أزمة السينما المصرية هى أزمة فكر أساسا .. فانها أيضا أزمة المخرج الذى يستطيع أن يمنح هذا الفكر جسدا سينمائيا حيا لا يمكن أن يصل للناس إلا من خلاله .. والذى تستطيع موهبته وأدواته السينمائية وحدها كخالق حقيقى للفيلم أن ينفذ بهذا الفكر الى وجدان الناس أو أن يجهض الفكر والسينما معا .

وفى « **السراب** » لا نملك إلا أن نرحب بأنور الشناوى مخرج جديد عمل طويلا فى بلاتوهات السينما المصرية التقليدية ولم تلوثه .. بل لم تجعله حتى يتعجل «المجد»! فهو يبدو قد فكر طويلا وتردد قبل أن يقدم على أخطر خطوة فى حياة مخرج سينما.. وهى أن يتحول من مساعد مخرج الى مخرج.. وفى دول العالم المتحضرة سينمائيا يعمل المخرج طويلا فى الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى يتعلم تماما ويتأكد من نفسه قبل أن يقترب من فيلمه الطويل الأول .. ولكن الأفلام القصيرة فى مصر أسطورة لا وجود لها بالطبع .. وهى لا تصنع مجدا ولا تعلم أحدا .. ومن هنا يتعجل الشبان عندنا كثيرا ليخرجوا أفلامهم الطويلة .

ولكنى احترم فى أنور الشناوى تمهله الشديد هذا قبل أن يتحول الى مخرج .. ولقد يكون هذا التمهل عن خوف فى طبيعة الرجل أو عدم ثقة فى النفس أو حتى عدم توفر الفرصة.. فأنا لا أعلم أسبابه بالضبط .. ولكن النتيجة أن «السراب» يقدم لنا مخرجا جيدا بالحدود التقليدية للفيلم المصرى.. بل أنه يبدو أفضل وأكثر خبرة من مخرجين كبار يعملون من عشرين سنة مثلا .. والأهم من ذلك أنه يبدو أكثر جدية أيضا .. واختياره قصة صعبة مثل «السراب» لنجيب محفوظ يؤكد شجاعته وليس تردده .. وهو يقدم فى النهاية فيلما نظيفا .. بالمعنى التقليدى أيضا لهذه الكلمة.. وأسلوبه السينمائى يذكرنى بكمال الشيخ فى الايقاع المتأنى والكاميرا الرصينة المتحركة بحذر وتفضيل حجم الكادر المتوسط .. وان كان «يجازف» بالنزول بالكاميرا الى الشارع وهى مسألة ما زالت تبدو مرعبة لبعض مخرجينا .. ولكن أنور الشناوى «يكتشف» فى الشارع أماكن تصوير معبرة جدا سينمائيا مع أنها موجودة أمامنا طول عمرها.. فمن فكر مثلا من قبل فى تصوير انفاق المترو والكبارى المعلقة فوقه مع أنها تحقق فى «السراب» صورة سينمائية بديعة

بالفعل تكسر فقر وتكرار وسخافة أماكن التصوير فى الفيلم المصرى.

ورغم صعوبة موضوعات التحليل النفسى والجنسى بالنسبة لأفلامنا عموما .. فان سيناريو «السراب» يبدو منطقيا ومقنعا وخاليا من السذاجة المضحكة لأفلامنا المماثلة .. ونحن نرى هنا محاولة فاهمة لربط العقدة بأسبابها .. دون أن نرى المحاولة المضحكة لحلها .. والايحاءات الجنسية – رغم زيادتها أحيانا واعتمادها على اللفظ – تبدو مبررة.. حتى تنفيذ مشهد العادة السرية التى يمارسها كامل يتم بلباقة وبصدق يذكرنا «بقناوى» فى «باب الحديد» ليوسف شاهين وينجو من المأزق الكوميدى الذى انتهى اليه سعيد مرزوق بنفس المشهد فى «زوجتى والكلب».. وعقدة كامل تختلط بين تعلق أمه شبه الجنسى به وبين تجربته المبتورة مع الخادمة .. ولقد أوحى لنا السيناريو بأنه سيربط بين أزمة البطل وقرب البيت من شريط المترو والسمافور الذى رأيناه يفتح مرة واحدة ثم لم نر هذه العلاقة تنمو أو تلعب دورا رمزيا .. ويتحمل السيناريو والإخراج مسئولية مشهد لحفلة فى الملهى الليلى الردئ والممل .. ومسئولية افتراس الطبيب النفسى لزوجة «السكرانة» الراغبة جنسيا دون أن توحى شخصية الطبيب ولا ظروف العلاقة نفسها بمثل هذا الافتراس المفاجىء.. وكنت أحب أيضا أن يتخلص أنور الشناوى من آخر ما ورثه من السينما التقليدية التى عمل بها طويلا وهو رقصة البطن التى يبدو الفرح كله مفتعلا من أجلها .. فهو يمكن أن يكون مخرجا جيدا من غير رقصة شرقية .. ومن غير الديكور الخالد للبيت المصرى الخرافى : الصالة التى يتصدرها سلم شمال يؤدى الى حجرة نوم وسلم يمين يؤدى الى حجرة نوم وأخرى متواجهتين .. والموسيقى البشعة التى أطلقها أندريه رايدر فى مشهد وفاة البطلة وكأنه ينعى الفيلم نفسه .. !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/١/١٢

« الاختيار » اختيارنا نحن !

يؤكد يوسف شاهين فى «**الاختيار**» مرة أخرى أنه المخرج الوحيد القادر الآن – وفى ظل ظروف السينما المصرية من ناحية .. والمناخ الفكرى الراكد والمستسهل من ناحية أخرى – على أن يصنع فنا عظيما.. وعلى ألا يركد هو الآخر ويستسهل.. بل يقدم مزيدا من السينما الصعبة .. أى السينما التى تقف فى وجه التيار الجارف الذى ينهال على جمهورنا الآن ويبحث فقط عن نقوده ويبيع له فى مقابلها أى شىء إلا الفن : الجنس والاثارة والرقص والغناء والألوان والميلودراما والكوميديا السخيفة وامتهان عقل الانسان بل وكرامته الأدبية نفسها.. ويجىء يوسف شاهين ليبقى وحده ويقول شيئا مخالفا .. قد يصدم الناس لأنه يقلقهم ويثير تفكيرهم ويدفعهم الى البحث داخل ذواتهم وعلاقاتهم وأخلاقهم وعيوب مجتمعهم كله وأخطائه.. وليدفعهم بعد هذا كله الى أن يحسوا بشىء من القلق .. وبكثير من الخجل أيضا ...

ويستمر يوسف شاهين كما كان دائما منذ فيلمه الأول .. فنانا عظيما ومخلصا وملتزما ورغم تربيته الأجنبية ولغته العربية المتعثرة وعقله المتفتح على الفكر الأوروبى ودراسة السينما فى أمريكا وليس فى شارع الهرم.. فانه يبقى مصريا حتى النخاع .. حساسا لمصر ومشاكل الواقع المصرى أكثر من كل الذين تلقوا ثقافتهم السينمائية فى مقاهى عماد الدين .. لأن المصرية هنا ليست لغة وانما هى التزام حقيقى بمصر وبمشاكل المصريين وسلوكهم ونقاط ضعفهم وقوتهم وأحلامهم الى حياة أفضل وأكثر نقاء .. وفى أفلام يوسف شاهين كلها – وأرجو أن أتمكن من مشاهدتها من جديد وكتابة دراسة طويلة عنها – نلمح دائما خيطا متصلا لفنان قلق ومتوتر يحاول أن يقول شيئا .. وقيمة يوسف شاهين هنا ليست فى أنه أقرب مخرجينا الى «تكنيك» السينما الحديثة فى العالم .. بل فى هذا الالتزام الجاد بأن يقول شيئا عن مجتمعه.. قد يكون هذا الشىء ناضجا تماما فكريا أو ساذجا الى حد ما بحكم عدم اكتمال الرؤية السليمة لواقعنا.. ولكن هذا الوهج النبيل الذى يشيع فى أفلامه لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا لموقف فكرى للفنان تجاه عالمه .. وهو موقف تسنده بلا شك خلفية سياسية قد لا تبدو بوضوح شديد فى أفلام يوسف

شاهين لأنه لم يطلقها كلها بوضوح فى ظل الظروف التى يصنع فيها أفلامه.. وفى «الاختيار» لا يصل يوسف شاهين فقط إلى قمة نضجه الفنى كمخرج سينما يقترب بأفلامنا كثيرا من المستوى العالمى الراقى.. بل يبلغ أيضا قمة نضجه الفكرى.. فيقدم لنا فيلما عن مصر ٧٠ بكل ما يقلقها ويحيرها ويدفعها الى الاختيار المصيرى: بين سيد المثقف الانتهازى الذى وصل .. ومحمود البحار الصادق المنطلق .. والاثنان هما نفس الشخص .. أى واحد منا .. ولذلك فالاختيار هو اختيارنا نحن !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/١/١٩

ملكة الليل الأسود .. أو البهيم .. !

ألف محمد العشرى رسالة من ٤٠٠ صفحة حصل بها على الدكتوراه فى اقتصاديات السينما .. وعندما حاول أن يطبق علمه الغزير الذى يمكن أن ينقذ السينما المصرية من مستقبلها التعس.. قدم أول منتج مصرى يحمل لقب دكتور.. فيلما لا يحتاج انتاجه الى مجرد الليسانس .. لأننا نرى طوال أربعين سنة أفلاما مثله قدمها منتجون لا يحملون الاعدادية .. ومعنى هذا أن الدكتور درس وفكر وحصل على درجة أكاديمية ضخمة ثم عندما أراد أن يعمل بالفعل ألقى كل هذا وراء ظهره وتذكر فقط أنه مجرد جزء من جهاز السينما التجارية القديمة .. ومعنى هذا أن مشكلة السينما المصرية ليست مشكلة درجات جامعية ولا عبقريات على الورق .. وانما هى مشكلة مناخ عام مستهلك تماما ومبتذل ينقصه الفكر الواعى أولا .. ومجرد الذوق الفنى السليم ثانيا .. ثم الرغبة الحقيقية فى صنع سينما نظيفة أولا وأخيرا !

ولا أحد يدرى – ثالثا – كيف يصبح مبررا ومشروعا وطبيعيا جدا مثل شروق الشمس كل يوم .. أن تنفق عشرات الألوف – التى أصبح مألوفا الآن أن تتخطى المائة ألف – على أفلام فاشلة وهابطة ومهينة لاحساسنا البشرى.. يخرجها عجائز وجبابرة وعمالقة السينما المصرية القديمة.. ولا تدر مليما واحدا.. ويبتسم المديرون رغم ذلك للعجائز فى المكاتب وقاعات الفنادق ويمارس الجميع أعمالهم اليومية فى هدوء أقرب الى البلادة .. بينما يصرخ الجميع لو أعطوا لمخرج عشرين ألف جنيه ليصنع بها فيلما ..لا يمكن أيا كان فشله .. أن يكون أردأ ولا أبشع مما يصنعه هؤلاء العباقرة المستريحون المستقرون ؟

وبينما ينفق السينمائيون الشبان عمرهم فى مؤسسة المطاحن والمخابز وعلى موائد ايزافتش يتسولون فرصا للعمل.. ويركعون تحت أقدام «بهوات» المؤسسة لكى تتفضل وتتكرم فتسمح لهم بأن تدخل شريكة فى أفلامهم وبظروف أقرب الى الامتهان والقتل اليومى لطاقتهم .. وبأجور مؤجلة ومخفضة أقرب الى الصدقة والاحسان ؟..

لماذا تنفق هذه الأموال وبسخاء وبسهولة لفيلم مثل «**ملكة الليل**» :

١ – يعالج موضوعا ميلودراميا سخيفا عن مأساة صاحبة كباريه..

٢ – يتجاهل كل مشاكل الناس الحقيقية فى مصر عام ٧١ ..

٣ – يسمح لمنتج دكتور أن يقدم فيلما شديد التفاهة متجاهلا كل دراساته العلمية ..

٤ – يعطى فرصة عمل لمخرج قديم انتهى من زمن ولم يعد قادرا على ملاحقة حياتنا العصرية.. لا فكريا ولا فنيا..

٥ – يبدد أموالنا فى فيلم بالألوان والديكورات والاستعراضات الشديدة الرداءة..

٦ – يحقق مستوى قبيحا – بمعنى الوحاشة – فى كل شيء : الألوان .. الذوق .. الديكورات .. الملابس .. الوجوه.. الرقصات أشكال الكومبارس .. حركة الكاميرا .. الموسيقى .. الماكياج ..

٧ – يقدم مجموعة ممثلين لا يقدمون أى مستوى فنى جدير بمنحهم فرص عمل .. باستثناء ممثلة صغيرة مديحة سالم كنت قد نسيتها لأنها لم تعد تشتغل .. لأن جهاز السينما الحالى لا يمكن أن يمنحها فرصة عمل لأنها تبدو ممثلة نظيفة.. وكمان بتعرف تمثل..

٨ – صحيح أن الفيلم لا يقدم جنسا ولا اثارة ولا أجسادا عارية.. ولكن ليس معنى هذا أنه ليس مبتذلا .. فالابتذال يمكن أن يكون فى المستوى الردئ والضحالة وقلة الذوق.. وفى قصة الفيلم التافهة عن مجتمع الكباريه والراقصة والقواد والزباين وان كان يحاول أن يمجد هذا الجو فى النهاية ويصنع من الراقصة قديسة بالعافية!

٩ – يحقق مستوى بشعا فى حرفيات السينما : الإخراج والتصوير و .. و .. حتى فى اختيار الماكياج وزوايا التصوير لبطلة الفيلم نفسها التى قدمها فى أقبح صورة وكأن الفيلم نفسه مؤامرة ضدها .

١٠ – يقدم استعراضات وديكورات ضخمة بطلتها ممثلة لا تعرف الرقص.. فتكون الوحيدة فى الاستعراضات التى لا ترقص.. وتكتفى لمداراة عجزها بهز قطعة فراء فى وجه الكاميرا .. طيب ليه الموضوع ده .. أو ليه البطلة دى ؟ ..

وبعد يا عزيزى حسن الامام .. فانى أود أن أعتذر لك .. فالآن فقط أدركت قيمتك «كأستاذ» حقيقى لمثل هذه المسائل .. «وايه رماك على المر؟ اللى أمر منه طبعا!» .

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/٣/٢

الفرق بين الأمل والبلاهة

لا يوحى اسم فيلم «**شباب فى عاصفة**» ولا اسم مخرجه بأكثر من فيلم فاشل آخر من تلك الأفلام التى يتحفنا بها مخرجو التليفزيون العربى عندما يقررون فجأة أن ينقلوا عبقرياتهم الفذة الى ميدان السينما أيضا .. فالظاهرة الغريبة أن السينما الجديدة فى العالم كله تدين الآن بنجاحها لمخرجى التليفزيون الشبان.. وأسماء سيدنى لوميت وجون فرانكنها يمر وسيدنى بولاك وبيتر واتكنز لم تحقق بريقها فى السينما الا بعد أن استوعبت تماما تجربة التليفزيون .

ولكن «شباب فى عاصفة» رغم سخافة اسمه وعدم تعبيره عن الموضوع أيضا.. يفاجئنى بفيلم جيد.. جيد مضمونا أولا .. بل من أهم الأفلام المصرية التى يمكن أن تقول شيئا .. ولولا ظروفه التعيسة فى التنفيذ وفى العرض لامكن أن يكون من أهم أفلامنا فى السنوات الأخيرة.. إن مخرجه عادل صادق يبدو مجتهدا وطموحا فى محاولته تقديم فيلم نظيف ولا يستفزك بكل سيئات السينما المصرية ومخرجيها الكبار الجهابذة واختياره لموضوع قوى وجرىء كهذا يؤكد جديته واخلاصه بالفعل وهذه ميزة لابد من ذكرها أولا لعادل صادق.. ولكن واضح أيضا تأثره الشديد بأسلوب التليفزيون فى الايقاع العام للفيلم وحتى فى استخدام حركة الكاميرا الاحجام المتوسطة غالبا بل والديكور نفسه.. وهو ينجح فى توظيف «الفانتازيا» لتبديد رتابة الجو وبطء الايقاع .. بحيث تصبح الأحلام والخيالات فى موضعها الدرامى والجمالى الصحيح.. وهى تعبيرات رمزية جيدة فى نفس الوقت ولم يقع فى خطأ ابتذالها.. وان كان الذى هبط بحرارة الفيلم فقر التنفيذ وعدم ملاءمة بعض الممثلين لأدوارهم الهامة.. وفى سيناريو سعد الدين وهبه الجيد تبدو هناك ثغرات تستفزك .. مثل مسألة التنكيت على الشاب السياسى.. فالسخرية هنا لم تكن من شخصيته هو المدعية والمثرثرة.. بل من مبادئه نفسها.. ربما لأن الشخصية نفسها مرسومة دون عناية.. مثل شخصية الشاب المتدين أيضا المحشورة دون عمق كاف .. ولكن يبقى للسيناريو والحوار قيمته الأولى كأفضل وأجرأ ما قيل عن عيوب مجتمع كاذب ومنافق.. تبدأ فيه الكذبة الظالمة مجرد همسة لتصبح قانونا.. يصدقه الجميع بدافع الخوف الذى يعشش فى أعماق ناس يغمضون عيونهم لأنهم ملوثون ومرضى وكذابون وأجبن من أن يواجهوا الحقيقة.. والحقيقة هى أنه فى هذا الجو الملوث لا يمكن أن تنتصر فضيلة ولا قيمة نظيفة.. لأن الكل يسقط بدافع الاستسهال .. ويصبح الأمل والتفاؤل نوعا من البلاهة !! ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/٤/١٣

« الاختيار »

توحى اللقطات الأولى.. بل والجو العام لفيلم « **الاختيار** » بأننا أمام فيلم بوليسى.. لقد اختار يوسف شاهين لبناء سيناريو فيلمه هذا الشكل بالفعل.. الجريمة الغامضة والبوليس فى جانب والمتهم فى جانب آخر.. ومن خلال تعقد خيوط التحقيقات المتوالية وتداخلها.. ينفرج الغموض تدريجيا.. ونصل مع فرج مفتش البوليس. ورءوف مساعده الشاب الى القاتل الحقيقى.. ولكننا نحس مع ذلك، وبعد أن يختفى من الشاشة المصباح الأحمر الدائر على سطح عربة البوليس ليوحى الينا محذرا من الخطر القادم بعد كلمة «النهاية» التى لم نرها كالعادة فى آخر الفيلم.. نحس أن هذا القاتل نفسه سيد مراد المثقف الانتهازى.. يمكن أن يكون هو نفسه محمود مراد البحار البسيط المنطلق.. ويمكن أن يكون العكس .. فكلا الاثنين توأم الآخر.. وقد يكون هو نفسه.. وقد لا يكون هناك توأم على الاطلاق.. حيث أننا لم نر أحدهما الا من خلال تصورات الآخر .. وتصبح هذه المسألة غير هامة من أساسها.. أن يكون هناك سيد ومحمود أو سيد فقط .. وأن يكون أحدهما قد قتل الآخر أو أنه خلقه فقط على الورق لنراه نحن على الشاشة.. وأن تكون هناك جريمة قتل فعلا أو لا تكون فانها وسيلة من يوسف شاهين ليقول أشياء أخرى.. أو حيلة فى شكل سينمائى ليلفت أنظارنا الى جريمة أخرى حقيقية وتحدق بالفعل حولنا كل يوم.. ونساهم كلنا فى ارتكابها بمجرد الصمت عليها والاكتفاء بالفرجة .. بحيث يصبح القاتل الحقيقى هو كل منا.. حيث يزدوج فى داخلنا سيد ومحمود معا .. ويقول المصباح الاحمر فى آخر الفيلم الذى يحل محل «النهاية» التقليدية أن المخرج يمهلنا فلا يجعل نهاية سيد – الجنون – هو نهايتنا أيضا .. ولكن مع ذلك يحذرنا من أنها يمكن أن تكون نهايتنا اذا لم نصنع شيئا لمنع الكارثة بل اكتفينا بتجاهلها كالعادة !

● **قلت ليوسف شاهين : يثير شكل بناء السيناريو فى «الاختيار» كثيرا من الاهتمام والدهشة أيضا لأنك تقدم بمفردك على هذا البناء الذى شاع أخيرا فى السينما الحديثة..**

قال : أستطيع أن أقول إن هذه أول مرة أكتب سيناريو ينبع كاملا منى.. كنت دائما أتدخل فى السيناريو وأوجهه.. ولكن هذا السيناريو كله منى أنا.. شاورت فقط بعض الأصدقاء فى بعض

الأمور.. ربما كلمة هنا أو كلمة هناك .. ولكنى مسئول عن كل الجيد والردئ فيه .. ولقد ساعدتنى بالصدفة ظروف مادية خاصة على أن أتفرغ تماما لاعداد السيناريو قبل التصوير .. وحقق هذا فارقا كبيرا بين «الاختيار» وأفلامى السابقة.. لأنه أول سيناريو يمكن اعتباره عملا ذاتيا لى..

● ولكن «باب الحديد» كان أيضا عملا ذاتيا لك ؟

– لقد تدخلت فى سيناريو كل أفلامى السابقة بشكل مباشر ولكن تدخلى كان قائما على الاحساس التلقائى والخبرة المكتسبة.. ولكن جاء وقت أدركت فيه أن المتخصصين فى «علم السيناريو ليسوا بالكثرة الكافية».. وفى نفس الوقت كانت قد اتضحت فى السينما الحديثة فكرة أن الفيلم هو العمل المتكامل لمخرجه.. أو «الفيلم دوتير» – فيلم المؤلف – ومن ناحية ثالثة ظهرت كتب فى فن كتابة السيناريو لم تكن موجودة من قبل.. ومع هذه العوامل كلها مرت بى ظروف خاصة سمحت لى بالنمو الذهنى والوصول الى فهم أبعد .. بحيث تحقق لى نوع من الوعى السياسى كان موجودا عندى من قبل بلا شك .. ولكنه كان مأخوذا بنوع من التلقائية وليس بشكل علمى.. كل هذا خلق داخلى شخصية جديدة متطورة عن ذى قبل.. تملك خبرة العشرين سنة الماضية منذ أول فيلم أخرجته .. والجديد الآن أن هذه الخبرة تم «تبويبها وفهرستها» ووضعها فى «الادراج» اللازمة بحيث اذا احتجت شيئا معينا أعرف أين أجده ..

● ما هو بالضبط اذن دور نجيب محفوظ فى كتابة «الاختيار» ؟

– ممكن أن تقول بالتحديد أنى عرضت عليه الفكرة الأساسية فأعجبته .. وبلورها هو بأن جسد الحوادث وأوضح الخط الذى يربطها ببعضها .. وفى المرحلة الثانية كان دوره أشبه بضابط علينا من حيث تحليلنا للشخصيات التى تناقشنا طويلا فى احتمالات اتصالها نفسيا واجتماعيا وأبعادها السياسية.. كنت مصمما على ألا أترك فى «الاختيار» بالذات شخصية رومانسية .. بمعنى ألا أقحم على تركيبها بعض الاتجاهات أو الأحاسيس التى نود نحن اقحامها .. أو التى نحلم بأن تكون موجودة فى الانسان المصرى.. بل اكتفيت بحقيقة شخصيات موجودة بالفعل.. مهمة وفعالة وايجابية.. حتى لو لم تكن جوانبها منطقية تماما ومطابقة للشخصية المتكاملة كما أريدها أنا .. ووافقنى نجيب ولكنه كان مصمما على الايضاح الكامل لعقدة الانفصام علميا .. فاستعنا بالدكتور أحمد عكاشة الطبيب النفسى الذى وجهنا بالفعل الى بعض الظواهر التى كان وجودها ضروريا وحتميا اذا أردنا أن نصل الى تحليل دقيق.. بعد هذا قرأ نجيب السيناريو كاملا وقام بتعديل بعض الكلمات هنا وهناك ..

● يبدو الأسلوب فى «الاختيار» مخالفا لأسلوبك فى «الأرض» الذى يمكن اعتباره واقعيا خالصا .

– وفى « الاختيار » أيضا لاحظ جمهور نادى السينما الذى شاهد الفيلم قبل عرضه التجارى – وأشكرهم على ملاحظتهم – أن المرحلة التى أتحدث عنها والشخصيات نفسها.. هى

مرحلة وشخصيات « فعلية » وليست مزودة بأية تحليات .. واذا كان ثمة «تحلية» فيمكن أن تكون هروبا فقط عن طريق الديكور ..

● فى بيت بهية قمر مثلا .. لاحظ الجميع أن هذا المكان ليس طبيعيا .. أو أنه ليس مكانا من مصر ؟

– ربما لأنى لكى أهرب كما قلت لك من الملامح الواقعية تماما لجأت الى «استيل الباروك» لكى ابتعد عن شخصيات موجودة بالفعل ولكنى لم أجد ضرورة لتوضيح وجودهم الفعلى كما هو لكى لا يبدون معروفين أكثر من اللازم .. أتحايل للهرب عن طريق الاثاث وبعض شكليات الديكور .. ولم أعتبر هذا عيبا لأن المفروض أن تلخص من واقعك كذا شخصية وكذا حدثا وتضعها فى اطار سينمائى.. بمعنى أن توضح كل هذا فى حدود زمنك الفيلمى وهو ساعة ونصف .. وهذا يحدد قدرتك وأسلوبك فى طابع خاص للفيلم .. هذا «الشرط السينمائى» يحتم عليك خلق مواقف خاصة بشكل خاص لتصبح «خلاصة» وليست شرحا تجسيديا واقعيا .. بعكس بعض المفاهيم التى شاعت خطأ عن أن «سينما الحقيقة» مثلا تفرض عليك أن تجرى بالكاميرا وراء بطلك ليصبح فيلمك واقعيا.. فالواقعية السينمائية فى رأيى لها شروط أخرى تفرضها قاعدة أنك محدود بساعة ونصف.. فلابد أن تتجنب كل الفرعيات التى لا تؤثر مباشرة على المضمون .

● ولكنك لم تقل لى أين يمكن أن نجد بيت بهية قمر ؟

– فى مصر .. فأجزاء من هذا البيت مصورة بالفعل فى أقدم معالم القاهرة.. فى منطقة «مجرى العيون» بفم الخليج.. وأنا أقترح على وزارة الثقافة أن تقيم بالفعل بيتا للفنانين هناك .. فهى منطقة فى منتهى الجمال وأثرية ومليئة بالالهام .. ان هناك أماكن كثيرة فى مصر لا نعرفها ومطلوب منا فقط أن نزورها ليدرك المندهشون أنها موجودة تقريبا كما هى .. وفى هذه المنطقة بالذات صورت فعلا نهاية «الاختيار» ومشاهد الزار ..

● ولكن ما أثار الدهشة ليس فقط جغرافية بيت بهية قمر.. بل فلسفته الأخلاقية أيضا التى تبشر بنوع من أفكار «الهيبيز» المصريين ؟

– ولماذا الدهشة؟ انه موجود .. وبيت بهية هو تلخيص لشخصية بهية نفسها و«علمها» وحبها للجمال المصرى الحقيقى .. أى هذا المزيج من الشخصية وفعلها وحياتها حينما تتحول الى «بيت».. وأنت اذا أردت أن ترسم مثل هذه الشخصية فى فيلمك فعليك أن تفاعل بينها وبين حلمها وأهدافها وامكانياتها لتجسد هذا كله فى لحظة محددة بحيث تصبح الخلاصة هى كذا .. ثم تسأل نفسك : هل هذه «التخريفة» موجودة أو هناك احتمال وجودها ؟ .. ولو وجدت هذا الاحتمال فلا مانع من أن تشير اليها فى فيلمك .. وأنا أعتقد أن هذا البيت بهذه الملامح موجود .. وعليهم فقط أن يزوروا هذه المنطقة ..

● ولكن هل هناك احتمال مماثل فى أن تكون شخصية بهية قمر نفسها موجودة؟

– بل أننى أعرفها.. شخصية كنا نعتبرها «أم الدنيا».. كانت تمارس الحياة على حقيقتها .. لا تفزعها كل الالتزامات ما دامت هى تفهمها جيدا.. ومادامت تعرف الكبير والصغير .. كلهم زاروا بيتها يوما.. وكثيرون منهم أحبوها.. بل وربما بادلتهم الحب أيضا .. وهى تضع تقييمها لكل منهم حسب مقياسها هى الذى يمكن أن تسميه «ميزان الطبيعة» وليس ميزان المركز .. فأنا شخصيا عرفتها وعمرى ١٤ سنة وكنت تلميذا فى الاسكندرية .. وكانت من الشخصيات التى أثرت فى حياتى الى حد كبير .. كان بيتها مفتوحا فى أى وقت.. ومهما كانت مشكلتك التى تتصور أنها نهاية العالم .. كانت هى تملك الموهبة العجيبة لكى تهونها عليك وتنزع عنك قلقك .. كانت تجمع فى بيتها نماذج غريبة بالفعل ولكنها مرتبطة كلها حول شىء واحد.. وعند بهية التى كنت أعرفها كانوا كلهم مرتبطين بالمسرح والثقافة عموما..

● **كان فى ذهنى دائما وأنا أرى نموذج سيد فى «الاختيار».. صورة المثقف المصرى بعد ٦٧؟**

– الفيلم كله ليس بعيدا عن هذه الصورة. ولكن رأيى بمنتهى التواضع أن هذا أقصى ما استطعت أن أصل اليه بالنسبة للظروف التى نخوضها كلنا .. وبالنسبة لحقيقة مرحلة .. وأود أن أكون فى المرحلة التالية قادرا أيضا على أن أتحدث عنها بصدق.. نفس الصدق فى «الاختيار» كما حاولت .. فالشخصية كلها أعرفها.. وكان المطلوب ، فقط هو اخضاعها لحتمية الساعة ونصف السينمائية التى قد تجعل الشخصيات تتفاعل بشكل خاص ولكن مادامت شخصيات صادقة ومتكاملة فلابد أن تمثل مرحلة ما من مراحل الشخصية العامة المصرية كما حللتها بالفعل مع نجيب محفوظ بعد ٦٧ .. بضعفها وسلبيتها وايجابياتها .

● **لكن هناك تركيزا على «الشيزوفرينا» أو الانقسام على النفس بالذات ؟**

– هذا سؤال جيد .. لكن سأرد بسؤال آخر وجهته لنجيب محفوظ نفسه وهو كاتب عملاق لا يحتاج لأى اطراء منى.. فكيف يستطيع هو شخصيا كفنان حساس أن يكون هذا الخالق العجيب لفنه من الرابعة صباحا حتى الثامنة .. ثم أن يقضى هو نفسه بقية النهار موظفا على مكتب فى وزارة الثقافة ؟

● **أنت شخصيا .. ما الذى ترفضه فى سيد ؟**

– رفضه لمواجهة نفسه بالحقيقة .. يعنى قبوله لبعض التغيرات فى المجتمع بدلا من أن ينقدها ويحاربها..

● **أعطنى نموذجا لهذا القبول أو التنازل ؟**

– كل اللى عمله .. عمل «بلاوى زرقا».. تزوج بنت مدير الشركة .. ترجم النجاح الى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الانسانى عند محمود .. أو مجرد قبوله لهذا المفهوم للنجاح ..

● **.. ومحمود ؟**

– هناك سؤال أساسى : هل شخصية محمود حقيقية فى الفيلم أم أن سيد ألفها من خلال ما

يعرفه جيدا فى نفسه فجسده فى رواية لكيلا يضيع تماما ؟ اذا كنت تريد ألا تحكم على الانسانية بانها ولدت منحرفة فلابد أن تقبل أن محمود موجود فينا كلنا.. مقياسه الأساسى هو الطيبة والفهم والصدق.. وبالنسبة لى شخصيا فان أخطر عيوبنا هو الكذب .. بل ربما كنت «سئيل» فى ترديدى هذا المعنى فى الفيلم بأكثر من شكل.. لكننى أرى أن الكذب من أهم الأخطار التى لابد أن ننبه إليها..

● والنهاية .. هل هما شخصيتان ؟

– لا .. فنحن نرى محمود دائما من خلال ما كتبه سيد عنه .. ومع ذلك فهذا لا يهم .. المهم أنه يمثل الجانب الخفى فى الانسان .. أو الجزء الذى نداريه دائما لأننا نريد أن «نمشى غلط » حسب قوانين المجتمع البائس المتخلف المختل.. وفى فيلمى القادم «العصفور» سأحاول أن أوضح نقطة الاختلال الفكرى فى كل صورة .

● وفرج ؟

– عميق جدا .. مجسمة فيه أيضا بعض الانحرافات الفكرية الموجودة فيما نسميه «السلطة».. أنه موهوب بلا شك وأرجو أن يكون هذا واضحا فى الفيلم .. وموهبته تلقائية خارقة جعلته يقظا لكل احتمالات الجريمة.. وهو يملك معرفة كبيرة وعميقة بأساليب الناس وسلوكهم .. وهو يحلل هذا أحيانا على أساس من معرفته بنفسه.. ولكنه حين يصل الى «نقطة الرفض» أى النقطة التى يرفض فيها مواجهة نفسه.. يصبح مثل سيد الى حد ما... وفى اطار هذا التحديد فان موهبة فرج كاملة تماما.. وممكن أن توصلك الى بعيد.. وهى التى أوصلت بالفعل رءوف الشاب الذى يحمل منهجا علميا مقابلا لمنهج «الخبرة» عند فرج.. الى تحليل سليم لخطوات الجريمة اتضحت صحته فى النهاية .. وكنت أريد من وراء ذلك أن أؤكد على ضرورة المنهجين.. وزن الأجيال المختلفة متكاملة .. ولذلك كان فرج يبدأ الخط وينهيه رءوف دائما .. وفضلا عن ذلك وضعت فى فرج الأمل فى أن يفهم أكثر.. بمعنى أن السلطة أيضا يمكن أن تطور نفسها حسب احتياجات الزمن !

● من أفضل مشاهد الفيلم مشهد الكرة الحمراء التى كان يلعب بها محمود على الشاطئ .. ونقلتها أنت بالمونتاج الى مائدة الاجتماعات حيث يخفيها سيد فى خزانة حديدية.. هل هذه الكرة هى براءة سيد وصدقه ورغبته فى الانطلاق ومحاولته لاخفاء كل ذلك ؟

– افهمها كما تشاء .. فأنا بكل صدق كنت أبحث عن رابطة بين الاثنين رابطة تكون خلاصة الروابط الجميلة بين انسانين.. فاذا جسمنا هذه الرابطة فى كرة.. فان هذا المعنى يمكن أن يصل للناس كلهم ليروا فيها تعبيرا عن المرح والسعادة التى يخفيها وراء ظهره.. ليجئ سكرتيره هو الآخر ويخفيها فى الخزانة.. وأنا لا أستطيع أن أسمى الكرة بهذا المعنى رمزا .. بل هى تجسيد بسيط جدا لخلاصة المرح .. والتعبير الأساسى واضح مادامت الكرة مشتركة فى كل لقطة رغم

اختلاف الأماكن .. وهى تبدأ أولا بين يدين بريئتين لطفل.. ثم الى يدى محمود .. ثم إلى أى أحد آخر .. ومعنى هذا تكنيكيا أن من الممكن أن أنقل الكرة من الاسكندرية الى نيويورك من لقطة إلى لقطة ..

● ولكن مشهد سيد وهو يحاول تغطية نوافذ سيارته بأوراق المسرحية التى يكتبها هربا من عيون الناس وقبضاتهم التى تحاصره فى السيارة .. هذا المشهد ذكرنى بمشهد البداية فى فيلم فيللينى «٨ ١/٢» ..

– مضمون المشهد بالنسبة لى هو الدور الذى يلعبه «الكلام» فى حياتنا .. فسيد هنا يحاول تغطية أفعاله التخريبية بكلام يدرك هو نفسه أن لا قيمة له وأنه يستحق التخلص منه .. أنه يمزق هذه المسرحية التى لا تعجبك ولا تعجبه هو نفسه.. وهو لا يجد ما يخفى به نفسه ضد انتقادات الناس إلا الكلام الذى لا يقتنع به رغم أنه هو الذى كتبه .. أما عن تشابه مشهدى مع مشهد فيللينى فهى مسألة تحدث كثيرا دون أن تعنى أن أحدنا نقل عن الآخر.. وأنا سأريك الآن كتابين بالفرنسية : «المذكرة المضادة» لأندريه مالرو و «صباح الساحر» لجاك برجيه .. الاثنان توصلا بأسلوب مختلف تماما الى نوع واحد من الأفكار.. والفكرة لديهما هى امكان توصل انسانين مختلفين جدا وبعيدين عن بعضهما جدا .. الى خلق شىء واحد.. فلا تنس أن وسائل الاعلام متقاربة الى حد كبير فى العالم كله .. فنحن نتلقى نفس الاعلام تقريبا .. بالاضافة الى أنه فى لحظات محدودة ممكن جدا أن يلتقى عقلان على فكرة واحدة ..

● ولكن كيف تتوقع أن يستقبل الجمهور هذا الفيلم.. انك لا تخاطب الجمهور قطعا بهذا النوع من السينما ؟

– أيا كان مدى تجاوب الجمهور مع فيلم «الاختيار» فاننى مازلت أحترم هذا الجمهور جدا .. لأنه عودنى ألا يرفض أبدا فيلما أخرجته بصدق .. وما اصطلحنا نحن على تسميته بالجمهور العادى يفهم أفضل من أى أحد .. واذا حدث خلل ما بين السينمائى والجمهور.. فان هذا الخلل فى السينمائى نفسه وليس فى الجمهور .. وأنت لا تستطيع أن تدين فهم الجمهور .. بل عليك أنت أن تعرف كيف تجعله يفهمك .. لقد أعطيتهم فى فيلم «صلاح الدين» مثلا أشياء لم أكن أتوقع أبدا أن تصلهم بسهولة.. قدمت لهم مشاهد معارك بلا حصان واحد وبلا جندى واحد.. مجرد بقعة لونية حمراء أو بيضاء.. ومع ذلك وصل مفهومها اليهم كاملا ولم يعاتبنى عليها أحد .. وفى مشاهد أخرى من أفلامى لم يفهمنى الناس.. وجلست أحلل المشهد لأصل الى السبب .. فوجدت أننى المخطئ ربما لأنى لم أكن واضحا أولا مع نفسى ..

● ولكن بعض الفنانين يشكون أحيانا من أن الجمهور لا يفهمهم ؟

– عندما يندهش الفنان أو المثقف عموما من هذه الفجوة بينه وبين الجمهور .. فعليه أن يدرك حقيقة هامة نتجاهلها نحن المثقفين لأننا «نتفرج» على الناس.. الجمهور يعيش اللحظة الحية ..

وهو يتفاعل مع ضغوط اللحظة .. أنه يبحث مثلا عن احتياج حيوى يومى مثل الأرز .. وأنت لا يمكن أن تنومه لأنه مشغول بلقمة العيش.. ولكن هذا يجب أن يكون فى ذهنك كفنان .. فأنت اذا كلمت هذا الجمهور عن أشياء لا تتعلق بشكل من الأشكال بحياته اليومية فطبيعى أن يهجرك .. وهذا ما يعطى القيمة لكلمة «واقعية اللحظة» .. لأن من الصعب جدا أن تحارب «حشيش اللحظة» الذى يتجسد فى أسلوب الحلم .. أى أن يعتقد الإنسان أن أحلامه الخرافية يمكن أن تتحقق بالصدفة أو باليانصيب.. وهو أسلوب رجعى جدا ولكن ينتمى اليه للأسف وحتى الآن ناس كثيرون.. ولكن الادانة فى «الاختيار» ليست حتى ضد هذه الظاهرة.. بل هى ضد سياسة الهروب أو «نقطة الرفض» لدى كتابنا عندما تتعلق المسألة بمصلحتهم الشخصية.. فيصابون بشبه جبن عن مواجهة بعض الحقائق ويلجأون الى أسلوب رومانسى – كلامنجى – غير ايجابى أو غير عملى فى توجيه الجماهير .. مع ازدواجية بين أفكارهم وأعمالهم .. فهم يحدثونك كثيرا عن الثورة والعمل.. ثم لا يعملون شيئا أبدا .. وأنا فى – الاختيار – أقول : حاذر من أن ترفض نفسك .. فانك لو لم تواجهها يمكن أن تصاب بالجنون .. وأنا لا أزعم أن هذه فكرة ثورية تماما لفيلم .. ولكنها خطوة نحو مرحلة لابد أن نحللها ونعرفها ونعلنها.. من أجل أن نتخطاها الى مرحلة أبعد !

● مجلة «الفنون» المجلد الأول – العدد الثانى ربيع ١٩٧١

عندما يصبح الجندى المصرى لأول مرة بطلا فى السينما

« أغنية على الممر »

لم يكن ممكنا أن يصبح الشاويش محمد بطلا لفيلم قبل أن تتغير أشياء كثيرة فى السينما المصرية .. من أربعين سنة والشاويش محمد يسمع فقط عن شىء اسمه «السيما».. عندما كان فلاحا يعزق غيطه كل صباح كان يعرف أن هذا الاختراع الغريب هو واحد فقط من المتع السحرية العديدة التى يمارسها أهل البندر..

.. أما أن يصبح هو نفسه بطلا لفيلم فهى مسألة كان لابد أن تتغير أشياء كثيرة قبل أن تحدث !

ولقد حدث بالفعل أن تغيرت هذه الأشياء.. ترك محمد نفسه الفأس وأمسك البندقية عندما جندوه فى الجيش واشترك فى حرب ٥٦.. ومن يومها لم يترك محمد البندقية أبدا .. عندما رأى رفاقه يموتون من حوله على رمال سيناء أصبحت الحرب قضيته الخاصة .. فلا أحد يعرف قيمة الأرض مثله.. ولا أحد يدرك معنى أن يموت الأصدقاء الى جانب فلاح مصرى.. ولقد أصبح ثأر الشاويش محمد الخاص.. أن يظل يحمل البندقية الى حرب ٦٧ ليدافع عن كل المعانى التى يقدسها هو بعفوية شديدة وبصدق كامل يصل الى حد الموت فى صمت وبلا لحظة خوف ..

وفى فيلم «**أغنية على الممر**» يموت الشاويش محمد وأربعة آخرون.. هم آخر من تبقى لحراسة الممر ومنع الدبابات الاسرائيلية من العبور بأى ثمن .. كانت هذه هى الأوامر.. وبعد أن مات الرفاق بقيت هذه الوحدة الصغيرة من أربعة شبان فقط يقودهم الشاويش محمد.. وكان جهازه اللاسلكى قد ضرب وصمت تماما.. ولم تعد هناك وسيلة للاتصال بالآخرين.. ولكن شيئا لم يكن يكفى ليهزم خمسة رجال فقدوا الاتصال بكل شىء وتوقف عنهم التموين وقاربت الذخيرة نفسها أن تنفذ .. ولأن عليهم أن يحرسوا هذا الممر فلن يهزمهم الموت نفسه.. والموت فى هذا الممر الصخرى فى سيناء لم يكن كلمة ولا وهما.. كان واقعا عاشوه ورأوه كل يوم يخطف رفاقهم.. وهو قريب جدا من أن يخطفهم هم أيضا واحدا واحدا ولكن أحدا لن يهرب ولن يترك مدفعه للحظة..

وفى السيناريو الجيد الذى كتبه السيناريست الشاب مصطفى محرم عن مسرحية من أفضل ما كتب المؤلف المسرحى على سالم والذى يحاول رغم كل شىء أن يقول كلمة شريفة جديدة فى كل مسرحية.. كلمة تحتاجها مصر الآن .. فى سيناريو «أغنية على الممر» نواجه الأبطال الخمسة فى لحظة يبدو أنهم حوصروا فيها تماما .. فهم على وشك أن يفقدوا حتى آخر جرعة ماء.. ويكون سهلا عليهم أن يتوقفوا عن هذا كله ويتجنبوا الموت الذى ينتظرهم حتما.. ولكن هذا الممر جزء من مصر ولن يعبره أحد إلا على جثثهم.. ومن خلال هذه اللحظة المصيرية الصعبة هذه التى يصبح عليهم فيها أن يختاروا .. يقدم الفيلم تحليلا لشخصياتهم .. ونجد أنفسنا أمام أربعة ممثلين شبان فى مباراة لا يحاول أحد فيها أن يتفوق على الآخر .. وانما يتفوق فيها على نفسه فقط .. والنتيجة أن يقدم محمود ياسين وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى دورا واحدا رائعاً يكمل كل منهم فيه دور الآخر.. فاذا بنا أمام أفضل أداء لمجموعة ممثلين فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. الأغنية يحملها فى قلبه وعلى لسانه أحمد مرعى الملحن الشاب القادم الى الحرب من محاولة مستميتة ليصنع مذاقا مختلفا للأغنية المصرية.. لقد أعطى ألحانه لمطربة عرضت الفن فى الكباريه وهى تهتز بها أمام جمهور سكران .. ويبلغ أحمد مرعى قمته وهو يعبر عن عذاب الفنان الذى يحاول أن يبحث عن نغمة جديدة يقدمها لبلاده.. وهو يجدها بالفعل فى أغانى عمال الترام الساهرين طول الليل يصلحون القضبان .. فأغانى الناس وأغانى العمل والسهر والعرق هى النغمة الصحيحة التى يمكن أن نصل لها دون بحث طويل .. وعندما يجد أحمد مرعى نفسه جنديا يحمل مدفعا ليقاتل يصل أخيرا لسلاح آخر يقاتل به مع المدفع .. أنها الأغنية التى كتبها الأبنودى ولحنها حسن نشأت والتى ينزف فيها ويموت لتعيش مصر ..

ويقدم محمود ياسين .. نموذج الشاب المثالى الذى تفشل محاولاته دائما ليبقى مستقيما مع نفسه.. إن خبراته الخاصة فى الجامعة وفى الحب وفى المدرسة التى يعلم فيها الأطفال.. وحتى مع أبيه.. تؤكد له كلها أن عليه أن يعانى ليبقى شريفا.. وتنطق ملامح محمود ياسين النبيلة بعذابه هو أيضا بحثا عن نفسه فى مجتمع يعتبره فاشلا.. وهو يجد نجاحه الوحيد مع مدفع «الآربى جى» الذى يوقف به دبابات العدو .. هنا نجاحه الأول والحقيقى مع نفسه ومع الآخرين.. وهنا استقام نبله الحقيقى وشجاعته مع الموت من أجل شىء له قيمة !

ولكن المسرحية والفيلم معا ينجوان من ثغرة خطيرة تسقط فيها أعمالنا الفنية دائماً.. فهما لا يقدمان كل الشخصيات بيضاء أو سوداء.. وهما يدركان تماما أن الواقع يقول أننا لا يمكن أن نكون ملائكة جميعا ولا أبطالا .. وحينما يجتمع خمسة رجال فلابد أن يكون بينهم رجل سيئ الى جانب الرجل الطيب.. ويلعب صلاح قابيل باقتدار كبير دورا شديد الدقة والخصوبة.. أن صلاح قابيل يصبح ممثلا كبيرا وهو يقدم بملامحه الغنية وأدائه الشديد النعومة والتقلب معا شخصية الشاب الانتهازى الذى استطاع أن يحقق ذاته فى المجتمع بأساليب هذا المجتمع كما أدركها هو

.. فهو باحث عن الراحة والغنى بطريقته الخاصة.. وهو يكذب باستمرار ويقلب الحقائق ليحمى مصالحه.. وهو يمثل ثغرة الخوف والتردد والرغبة فى النجاة وسط الرجال الخمسة .. وتكون نجاته فى نفس الوقت هى لحظة موته ..

ورغم أن صلاح السعدنى يلعب فى «أغنية على الممر» دوره التقليدى كشاب بسيط مرح .. إلا أنه فى هذا الفيلم شىء رائع.. أنه يلعب هنا أعظم أدواره... أنه مسعد النجار الدمياطى البسيط الذى ترك خطيبته وودع أمه فى دمياط وذهب الى الحرب سعيدا دون أن يحمل هما.. وهو البسمة المصرية الدائمة والشجاعة وسط كل الانفجارات والمحن ولحظات الموت.. ولا شىء يكفى لقتل ابتسامة مسعد الدائمة .. وحتى فى أحلك لحظاته فهو لا يتوقف عن التنكيت على نفسه وعلى الآخرين .. وحتى وسط موجات هجوم الدبابات التى عليهم أن يصدوها حتى النهاية.. فانه يتساءل دائما وببراءة صبيانية : انما اللى محيرنى .. الواحد يتعشى ايه ليلة الدخلة!!

ويموت مسعد وهو يبتسم أيضا.. رغم أنه لم يتعش ولم ير ليلة دخلته أبدا !!

ولقد كانت مهمة هؤلاء الممثلين الأربعة الشبان صعبة وهم يعملون مع حوت كبير مثل محمود مرسى يملك القدرة على ابتلاع كل من بجانبه .. وعندما كنت أحضر تصوير الفيلم كنت أخشى على الشبان الأربعة من محمود مرسى وأحس أن المعركة غير متكافئة.. ولكن الاولاد نجحوا تماما ربما لأن روح الفريق المتكامل سادت العمل كله .. ولأن محمود مرسى انسان كبير ومحب وشديد النبل فقد كان يبدو على الشاشة كأنما يحوط الكل بذراعيه ويحتضنهم باعتباره «المعلم» الخبير المعتق بالخبرة.. والذى يضع خبرته رغم ذلك كله فى خدمة زملائه الشبان وفى خدمة الفيلم .. وهو يلعب دور الشاويش محمد بقدرة نادرة على تجسيد أعماق الفلاح المصرى المقاتل.. وفى اللقطات الكبيرة لوجهه تصبح عيناه شيئا رائعا فى قدرتهما على التعبير .. ومحمود مرسى بدوره فى «أغنية على الممر» وبالاضافة الى أدواره القليلة الرائعة فى أفلامنا هو بالتأكيد أعظم ممثلى السينما المصرية فى تقديرى.. وأذكى ما يفعله المخرجون الشبان الآن هو اكتشافهم لهذا المنجم الهائل من الموهبة.. فهو القاسم المشترك الآن فى أفلام الشبان .. وهذه فى ذاتها دلالة صحية تؤكد أن السينما الجديدة تعرف طريقها جيدا.. وليس أدل على ذلك من أن فيلم «أغنية على الممر» هو أول انتاج حقيقى «لجماعة السينما الجديدة» التى لا تملك شيئا على الاطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة عن سينما الاربعين سنة المريضة .. ورغم الهجوم الشرس الذى تعرضت له جماعة السينما الجديدة وتعرض له السينمائيون الشبان عموما.. فان الحقيقة المضحكة هى أن «أغنية على الممر» هو أول فيلم من انتاج الشبان حقيقة.. وهو أول فيلم يمثل تيارهم الفكرى والفنى ويمكن تقييم اتجاههم على أساسه.. لأن كل أفلام الشبان الأخرى كانت مبادرات فردية خاصة لا تمثل الا أصحابها ولا تمثل تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة ..

ويمثل «أغنية على الممر» تجربة السينمائيين الشبان تمثيلا كاملا.. فهو تجربة شابة تماما فى كل عناصره.. كتبه المؤلف المسرحى على سالم .. وكتب السيناريو مصطفى محرم وصوره رفعت راغب وقام بمونتاجه أحمد متولى وكتب الأغنية عبد الرحمن الأبنودى ولحنها حسن نشأت .. وهو أول فيلم روائى يخرجه على عبد الخالق .. وهو شاب من خريجى معهد السينما عمره ٢٦ سنة ويؤكد فى هذا الفيلم ليس فقط شجاعته على بدء حياته العملية بموضوع مصرى خالص وشديد الصعوبة فى التنفيذ باعتباره أول فيلم مصرى عن أحداث ٦٧ وأول فيلم مصرى كل أبطاله خمسة جنود مصريين وبلا جنس ولا كباريه ولا ابتذال .. وانما يؤكد على عبد الخالق أيضا قدرته الفنية كمخرج متمكن ولا يقل مستواه الحرفى إن لم يزد عن نصف مخرجينا القدامى الكبار على الأقل.. !

وقصة البطولة الأخرى وراء هذا الفيلم محمد ورفاقه الأربعة الذين ماتوا دون أن يسلموا الممر .. بل أن الشبان انتجوا أول أفلامهم هذا دون أن يملكوا مليما .. ودون أن تتقدم السينما القديمة لتمنحهم مليما.. فهم دخلوا شركاء مع المؤسسة .. هى بالخدمات وبنقود قليلة جدا وهم بجهودهم.. أن ميزانية هذا الفيلم ٢٤ ألف جنيه فقط ومع ذلك فسينجح جماهيريا تماما وسيحل التناقض المزعوم بين الجماهير والفيلم الجيد .. ومع ذلك فكل الشبان الذين عملوا فى هذا الفيلم لم يقبضوا الا ٢٠٪ من أجورهم الزهيدة جدا .. والباقى سيقبضونه من الشباك.. فهم يبحثون عن أشياء أخرى غير الشباك.. ومع ذلك فسوف يمنحهم الشباك قطعا شيئا أعظم من الفلوس.. حين يعطيهم الناس الحب والاحترام مع ثمن التذكرة !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧١/١١/٢٠

« زوجتى والكلب » شكل جديد للسينما المصرية

كان واضحا – حتى من أفلامه القصيرة التى أخرجها للتليفزيون – أن سعيد مرزوق مخرج جديد يملك موهبة غير عادية.. وكان واضحا من تفرده وعزلته وحده وصمته الدائم أنه شاب جاد جدا ويعرف طريقه جيدا.. وأنه سيصل حتما بموهبته وحدها وبلا ضجيج أيضا.. ولذلك فان الطريق طال كثيرا بسعيد مرزوق قبل أن يجد فرصته الأولى.. وأن كان هذا من ناحية أخرى حقق له مكسبا آخر .. وهو أن تنضج موهبته الحرفية الأكيدة على مهل .. وأن يسيطر أكثر على أدواته السينمائية.. بحيث أصبح الآن واحدا من أكثر مخرجينا الشبان فهما للغة السينمائية وسيطرة على امكانياتها.. بل ربما كان مستواه الحرفى كفنان سينمائى خالص أكثر تقدما من معظم مخرجينا القدامى أيضا .. وهذه ميزة هامة يحققها المخرجون الشبان فى أفلامهم القليلة التى تخرج للناس رغم كل الصعوبات ووسط معاناة بالغة العنف .. بحيث تحقق السينما الشابة فى مصر مستوى حرفيا متقدما وقريبا من مدارس السينما العالمية الحديثة .. وتبقى المشكلة باستمرار هى ما الذى يقوله هؤلاء الشبان فى أفلامهم .. ومدى ارتباطه بظروف المجتمع المصرى من ٦٧ وحتى الآن .. وهى مشكلة سيصل الشبان أنفسهم إلى حلها بمزيد من التجارب وفرص العمل وبمزيد من النضج الفنى والموضوعى الذى سيقودهم حتما الى توظيف موهبتهم الحرفية الأكيدة فى موضوعات أكثر مصرية..

● وفى فيلمه الروائى الأول «**زوجتى والكلب**» يحقق سعيد مرزوق مستوى متقدما تماما بالنسبة لتكنيك السينما المصرية.. ويقدم استخداما واعيا لمفردات اللغة السينمائية يمكن اعتباره بداية للغة جديدة للفيلم المصرى.. واذا كانت لغة أفلامنا دائما وحتى الآن تتعثر فى الركاكة والسوقية والتهتهة والجهل أحيانا بالابجدية السينمائية نفسها.. فان سعيد مرزوق يستخدم فى «زوجتى والكلب» لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هى استخدام المخرج لامكانيات التصوير والمونتاج وشريط الصوت .. ثم موهبته هو الخاصة فى توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون واحساسه بالايقاع العام.. وفى معظم هذه المفردات يؤكد سعيد مرزوق قدرته على استخدام السينما كلغة تعبير غنية.. ويؤكد خبرته القديمة بالموسيقى والايقاع

التى تؤثر كثيرا على مونتاج أفلامه وتفرض عليها أسلوبا خاصا فى علاقات الصور وتتابعها وارتباط ايقاع الصورة بايقاع الصوت ارتباطا عضويا يضيف للفيلم معانى جديدة لا يحققها التتابع السردى التقليدى لأفلامنا التى تتابع فيها اللقطة وراء اللقطة لمجرد أنها تجىء بعدها زمنيا .. !

ومن هنا فان دور مونتاج حسين عفيفى فى «زوجتى والكلب» ليس هو المونتاج السردى العادى.. فمع مخرج مثل سعيد مرزوق يدرك دور المونتاج جيدا.. استطاع حسين عفيفى أن يدرك هو أيضا الايقاع الصحيح المطلوب بالنسبة لموضوع خاص جدا مثل موضوع «زوجتى والكلب» يتطلب حساسية فائقة بايقاع المشاهد وبايقاع اللقطات داخل كل مشهد على حدة .. وان كان الايقاع العام للفيلم ساده أحيانا شىء من البطء فان هذه مسئولية السيناريو الذى كتبه سعيد مرزوق أيضا .. فهو سيناريو يتعامل مع قماشة ضيقة بطبعها فاضطر الى فردها الى أقصى امكانياتها.. لأن سعيد مرزوق اختار لحظة نفسية ليجعلها أساس بناء فيلمه كله ولم يختر «حدوتة» عادية مليئة بالأحداث .. فنحن نرى محمود مرسى يترك عروسه الصغيرة سعاد حسنى وحيدة فى الاسكندرية ليذهب الى الفنار المعزول الذى يعمل فيه مع ثلاثة رجال .. وأصغرهم الشاب المراهق نور الشريف معجب تماما بحكايات محمود مرسى عن مغامراته الغرامية والجنسية القديمة.. وعندما ينزل نور الى الاسكندرية فى أجازة يحمله محمود مرسى رسالة الى زوجته الصغيرة الوحيدة.. وتبدأ هواجس الشك تنتابه فى أن يكرر نور الشريف مع زوجته .. ما فعله هو نفسه كثيرا مع زوجات أصدقائه .. ويقوم بناء الفيلم كله على لحظات الشك والجنون هذه .. وهى مادة محدودة بالنسبة لفيلم طويل .. وربما كان هذا سر احساس الكثيرين ممن شاهدوا الفيلم بأنه كان يصلح فيلما قصيرا .. فلقد فعل سعيد مرزوق فى السيناريو كل ما يكمن عمله لتعميقه واثرائه بعديد من التفاصيل والصور .. ويبدو ذكاؤه السينمائى كاملا فى تقديمه لتفاصيل المكان الذى يلعب دورا أساسيا فى موضوع كهذا .. حيث الانسان معزول فى فنار وسط البحر فى جزيرة مقفرة .. وحيث الوحدة والوقت المعدود بلا حساب مثل البحر اللانهائى والسماء الجاثمة الأبدية ولا شىء آخر غير الملل والفراغ والرغبة المكبوتة والمخاوف .. ولقد ساعد وجود مدير تصوير عظيم مثل الفنان عبد العزيز فهمى.. وكاميرامان حساس مثل ممدوح هلال الذى فقدته السينما الجديدة فى مصر كواحد من أكثر خريجى معهد السينما موهبة والذى كان سيصبح واحدا من أفضل مصورينا لولا أن اختاره الموت بالضبط فى اللحظة التى بدأ فيها يعيش ! .. ساعد وجود عبد العزيز فهمى وتلميذه ممدوح هلال على تحقيق مستوى تصوير يجعل «زوجتى والكلب» واحدا من أفضل أفلامنا تصويرا .. حيث يتعامل عبد العزيز فهمى مع الطبيعة بشاعرية فائقة .. تضيف بعدا جماليا جديدا الى احساس سعيد مرزوق نفسه بالصورة وبتكوين الكادر وميزانسين الكاميرا والممثل .. ويحقق المصور والمخرج تكاملا تاما معا فى المشاهد

الداخلية أيضا .. وبالذات فى «شاريوهات» محمود مرسى وهو يدور حول نفسه معذبا فى حجرته فى الفنار.. وفى مشاهد المرح والمداعبة بينه وبين زوجته فى لحمام فى بداية الفيلم .. ومشهد الفراش الذى يضمهما معا فى أول الفيلم أيضا حيث يسود الظلام ويحول عبد العزيز فهمى بالإضاءة جسديهما الى خطوط سلويت رقيقة مليئة بالاثارة دون عرى أو ابتذال.. فتصبح لحظة الجنس صلاة مهذبة بالأجساد.. ولكن أفضل من تصوير عبد العزيز فى هذا الفيلم. شجاعته على انتاجه ومغامرته وهو الفنان الكبير الفقير مع مخرج شاب وفى موضوع صعب ونظيف وخال من المغريات التجارية .

● ولكن قدرة سعيد مرزوق على استخدام تفاصيل المكان وتفتيت اللحظة الشعورية التى تعذب محمود مرسى كان لابد أن تنفذ فى وقت ما .. ما لم يكن الموضوع نفسه غنيا بما يكفى لبناء وتطوير دراما فيلم طويل وهذا ما جعل المتفرج – حتى المثقف المستعد لتقبل تجربة جديدة – يحس فى بعض مناطق الفيلم بهبوط الايقاع الذى جعل المتفرج يفلت من المخرج ويتوه.. لأنه غرق فى التفاصيل واللحظات الشعورية المكررة والتى لم تعد تضيف جديدا .. فالازمة نفسها التى يقوم عليها الفيلم أزمة واهية بحيث لا تبرر عذاب محمود مرسى هذا كله .. فلم يكن لديه سبب للشك فى أن يخونه نور الشريف على الاطلاق سوى مجرد احساسه بأن من «حفر حفرة لأخيه وقع فيها » ! ولكن حتى هذا ليس سببا كافيا لاقامة تراجيديا يعذب الزوج نفسه فيها كل هذا العذاب .. ولقد قدم السيناريو والإخراج مشاهد رائعة للفراغ والملل والحياة اليومية الرتيبة المكررة .. واستطاع سعيد مرزوق أن يبلغ قمته كفنان فيلم فى مشاهد غذاء الرجال الأربعة وضحكهم ومرحهم الذى تم بعفوية وطبيعية شديدة.. وفى مشهد لعب الورق الذى حقق فيه نفس الصدق والحرارة .. ومشهد ركل العلبة الفارغة على الشاطئ الذى يجسده بايقاعه الرتيب احساسا قائلا بالملل والفراغ والحيرة .. وهذه المشاهد تؤكد قدرة سعيد مرزوق الفائقة فى التنفيذ وتحقيق الايقاع وخلق «الجو» الخاص .. والفيلم كله يخلق جوا جديدا تماما بالصورة والحركة معا.. ولكن شيئا من التركيز والاختصار و «الحبكة» كان ضروريا «لربط» الفيلم كله حتى لو قصرت مدته وهى مسألة ليست مخيفة الى هذا الحد ..

● ولقد كان ممكنا أن يقيم فنان الفيلم أزمة بطله على أبعاد أخرى غير مجرد البعد الجنسى.. فأربعة رجال فى فنار منعزل فى البحر لابد أن يعانوا أشياء فظيعة أخرى توحى بصراعات فكرية متعددة.. فنحن لم نر شيئا على الاطلاق لهؤلاء الرجال الأربعة وهم فى حالة عمل .. مهما قيل من أن حجم العمل فى الفنار قليل جدا.. فلقد سمعنا محمود مرسى يقول مرة أو مرتين طوال الفيلم: «تعالى نولع اللمبة».. أو «تعالى نطفى اللمبة» .. فأزمة العمل لابد أن تعكس نفسها على شخصيات كهذه لتفجر أزماتها الخاصة الأخرى.. ولكننا أحسسنا أن هؤلاء الرجال هم عمال فنار بالصدفة بحيث بدت علاقتهم بالمكان نفسه علاقة صدفة.. أو علاقة شكلية.. وبدت أزمة

الشخصيتين الرئيسيتين - محمود مرسى ونور الشريف - أزمة جنسية فقط .. فحتى عندما يتذكر مرسى زوجته فى «الفلاشات» فانه لا يتذكر الا لحظاتهما الجنسية معا .. بينما نور غارق فى أحلامه الجنسية دائما.. وعندما تجيء الفرصة ليقدم نور الشريف فى لحظة ممارسته للعادة السرية وهى لحظة جادة جدا فانه يجهض الامكانيات الفنية لهذا المشهد ويحوله الى مشهد كوميدى يسخر فيه من معاناة حقيقية وخطيرة لكثير من شبابنا فى مجتمع مغلق ومحروم .. بالاضافة الى مبالغته فى استخدام مشاهد المونتاج السريع الذى تصلْ فيه سرعة القطع الى كادر واحد أو كادرين .. وهو تكنيك شكلى لا يضيف جديد ويلخص أو يؤكد معانى مكررة ولا تحتاج الى تأكيد.. ولكن هذه العيوب الضرورية القليلة جدا بالنسبة للتجربة الأولى لمخرج جديد موهوب يقدم أسلوبا سينمائيا متقدما جدا .. وأنا واثق تماما أن سعيد مرزوق سيصبح واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية الجديدة فى السنوات القليلة القادمة.. فقط لو وضع يده على موضوع جيد يساوى موهبته الجيدة.. ولو استطاع أن ينفذ بجلده من حصار واغراء السينما التجارية والأسماء الكبيرة التى بدأت تجرى وراءه.. بقى شيء آخر جيد فى «زوجتى والكلب» وأن لم يكن فى حاجة الى الكتابة.. فما الذى يمكن أن نضيفه الى أداء الحوت الكبير العظيم محمود مرسى الذى يبتلع كل ما حوله.. خصوصا فى فنار منعزل وسط البحر .. ؟ وإن كان نور الشريف قد استطاع أن ينجو وأن يقف بكفاءة كبيرة ويلعب أفضل أدواره حتى الآن .. نافذا ببراعة من فم الحوت ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧١/١٢/٤

عن الليل .. والثرثرة «وأبى فوق العوامة»!

فى الفن ليست هناك نوايا طيبة.. وفى السينما بالذات لا تستطيع أن تقول انك كنت تنوى أن تقدم فيلما جيدا .. أو أنك كنت تقصد أن تقول أشياء عظيمة.. فالمهم هو ما قدمته بالفعل وما قلته فى فيلمك وما فهمه الناس وخرجوا مشحونين به .. ولأن السينما لغة فنية راقية لها مفرداتها وجمالياتها الخاصة .. فالمهم أيضا هو ليس فقط ماذا قلت .. وانما كيف قلته ؟

ولا يستطيع أحد أن يشك لحظة فى أن روايات نجيب محفوظ تقول أشياء عظيمة.. وكان المفروض وهى أكثر أعمالنا الأدبية تحويلا للشاشة.. أن تصبح دائما أفلاما عظيمة .. لأن فنان الفيلم يضع يده وهو يتعامل مع نجيب محفوظ على منجم من المادة الفنية شديدة العمق والخصوبة .. فلا أحد من كتابنا فهم مصر وعبر عنها فنيا أفضل مما فعل نجيب محفوظ .. ولا أحد – ممن استطاعوا الاستمرار فى الكتابة على الأقل حتى الآن – يملك رؤية أكثر نفاذا وأصالة وقدرة على التجدد .. وأكثر شجاعة أيضا !

وبالذات .. فوق النيل

وليس صحيحا أن بعض أعمال نجيب محفوظ وبالذات «**ثرثرة فوق النيل**» لا تصلح للسينما.. فكل الأعمال الروائية فى العالم تصلح للسينما لو وجدت فنان الفيلم الذى يحقق لها معادلها السينمائى.. ولقد تقدمت السينما كأداة تعبيرية وجمالية تملك قدرات غير محدودة بحيث أصبحت قادرة على التعامل مع كل الموضوعات الإنسانية وبكل الأساليب الفنية الممكنة .. بل أن السينما الجديدة فى العالم تقوم الآن على كسر منطق الرواية و «الحدوتة» التقليدية .. بل وعلى كسر حتى منطق الدراما الارسطية نفسها.. على اعتبار أن السينما قادرة على التعبير بلغتها الخاصة بحيث تخلق الدراما السينمائية المتميزة تماما عن دراما المسرح والرواية ..

ومن هنا تسقط حجة أن «ثرثرة فوق النيل» يصعب تحويلها للسينما لأنها قائمة فى غالبها على العالم الداخلى لشخصياتها الغائبة عن الوعى.. بل أن هذا «العيب» نفسه يصبح ميزة خصبة فى يد سينمائى جيد لخلق عالم فانتازى رائع. والعالم الداخلى لشخصيات «الثرثرة» يصلح مادة رائعة لتحويل لحظات الهروب والسياحة التاريخية والغيبوبة الضبابية التى يلجأ اليها أبطال

الرواية كثيرا .. الى مشاهد سينمائية مائة فى المائة يمكن أن يتفوق فيها الفيلم على الرواية نفسها.. لأن المخرج الذكى يملك ما لا يملكه نجيب محفوظ.. وهو القدرة على تجسيد الوهم والعالم الداخلى بالصورة والصوت والحركة الحية.. وليس بالكلمات فقط التى استطاع نجيب محفوظ العظيم أن يرسم بها عالم أبطاله جيدا ..

فما الذى فعله حسين كمال فنان الفيلم عندما حول «الثرثرة» الى فيلم ؟

لقد تجاهل السينما تماما كأداة لاعادة الخلق .. ولجأ الى أسلوب السرد الروائى العادى.. فهو يحكى لنا الرواية مشهدا مشهدا ومن خلال شخصية بعد شخصية .. مع حشد هذه الشخصيات معا فى المشاهد الجماعية عندما يريد المخرج أن ينصب «قعدة» الحشيش والجنس ليملأ المشهد بأكبر قدر من الزحام والضجة والاثارة ..

بل أن المخرج حتى وهو يقدم تناوله الروائى التقليدى هذا .. لا يحاول مرة واحدة أن يتذكر السينما .. فهو يقدم هذه الثرثرة كلها فى اطار مسرحى بحت .. ليس فقط لأنه يسجن الكاميرا فى مكان محدود وهو العوامة ، فقد يكون هذا منطقيا حيث أن الشخصيات نفسها مسجونة فى العوامة بعد أن عزلت نفسها عن الواقع الخارجى كله .. ولكن لأن تقديم حسين كمال لهذه المشاهد المغلقة تقديم مسرحى .. بمعنى أن حركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر وعنصر التشكيل والتكوين وتدفق الحركة وتتابعها داخل اللقطة ثم داخل المشهد .. كلها عناصر مسرحية تماما.. وليس المكان المحدود هو المسئول لأنه يمكن التعبير عن مكان محدود ومغلق تعبيرا سينمائيا.. وسيدنى لوميت فى فيلم «١٢ رجلا غاضبا» استطاع أن يضع أبطاله كلهم – ١٢ شخصية – فى حجرة واحدة وأن يعبر عنهم رغم ذلك تعبيرا سينمائيا خالصا.. والأمثلة كثيرة فى السينما العالمية.. ولن أحاول أن أقول ما الذى أقصده هنا «بالتعبير السينمائى» و «اللغة السينمائية» لأن حسين كمال يعرفها قطعا أفضل منى لأن المفروض أنه تعلمها فى باريس!

ولكنى لكى أوضح الأمر أكثر أطرح سؤالا واحدا هو : باستثناء المشاهد القليلة جدا لعماد حمدى وهو يسير فى الشوارع ومشهد زيارة تمثال رمسيس .. فما الذى فى فيلم «ثرثرة فوق النيل» لا يمكن تقديمه على المسرح وبنفس ميزانسين حسين كمال فى الفيلم ؟

بل أن الكارثة هى أن مشهدا عظيما مثل زيارة تمثال رمسيس وموت الفلاحة .. وهو خارجى تتحرر فيه الكاميرا من سجن العوامة وتسقط حجة المكان المغلق .. يتم تنفيذه سينمائيا بشكل ردئ جدا يقتل امكانيات المشهد كله سينمائيا وموضوعيا.. وموت الفلاحة موت ركيك وهزيل ولا يصلح لبناء أى تحول فى الشخصيات ولا فى مسار الفيلم.. والفلاحة نفسها فلاحة تليفزيون حلوة جدا ونظيفة ومزوقة ولا تقنع أحدا بالتعاطف معها ولا يمكن أن تمثل شيئا أو ترمز لشىء .. لماذا؟ لأن مخرجينا كلهم مصممون وإلى الأبد على التعامل مع فلاحة مصرية وهمية وغير موجودة الا فى أذهانهم .. وانى لأسأل حسين كمال هنا وبمنتهى الغيظ والحيرة: ما هى المغامرة المخيفة التى

منعتك من أن تقدم فى هذا المشهد فلاحة حقيقية غلبانة بالفعل .. يمكن أن تكون حلوة أيضا.. ولكنها يمكن أن تكون حقيقية أولا ومقنعة بحيث تصلح رمزا يكسب تعاطفنا ؟ ولماذا نفذت هذا المشهد الهام جدا هذا التنفيذ الردئ وأنت مخرج كبير جدا ومنتشر ؟

والسبب أن قدرات حسين كمال كمخرج تتضح فى هذا الفيلم على حقيقتها .. فهى قدرات محدودة ومتواضعة ويبدو أنها انتهت تماما أو «خلصت» فى «المستحيل» و «البوسطجى».. وبقى الآن حسين كمال الحقيقى فى «أبى فوق الشجرة» و «نحن لا نزرع الشوك» و«الثرثرة»..

أن أحدا لا يمكن أن يخدعه النجاح التجارى «لثرثرة فوق النيل» لأن أسبابه معروفة.. فهو يشبع رغبات دفينة عند الناس فى أن تسمع كلمة نقد أو ثرثرة يومية عن أزمة المواصلات والكبريت وحفر الشوارع وبضائع شارع الشواربى.. وهى ثرثرة لا يقولها أحد ولكن يتمنى الجميع أن يسمعوها .. ويقولها الفيلم بدلا منهم !

ولكن هذه الثرثرة كلها تبدو جوفاء دون ربطها بأسبابها الحقيقية .. ومن السهل جدا أن نصنع فيلما مليئا بالانتقادات والنكت.. ولكن يفقد هذا الفيلم قيمته أن لم يصدر من فنان يملك رؤية موضوعية ناضجة للمجتمع ككل .. ويحمل موقفا ووجهة نظر واعية ومتقدمة.. والا تحولت القضية الاجتماعية والسياسية الهامة الى مجرد غرزة حشيش تثير الغرائز السوقية.. ويتصاعد فيها دخان الحشيش مع النكت مع اللحم النسائى الأبيض «الالماظية» .. ولن يكفى ألف مشهد عن الجبهة والمدن المهدمة وخطبة ماجدة الخطيب العصماء لتحويل الغرزة الى مكان صالح لمناقشة قضايانا الجادة .. ففى السينما كما قلت لا تكفى النوايا الطيبة ..

خصوصا اذا لم تكن طيبة تماما !

واذا كان حسين كمال فى «ثرثرة فوق النيل» يقدم مشهدا يحاول أن يسخر فيه من السينما المصرية من خلال مخرج كاريكاتيرى يصور أغنية «الطشت قاللى» ويصنع فيلما مليئا بالرقص والغناء والألوان الزاعقة.. فان هذا المخرج هو حسين كمال نفسه الذى صنع «أبى فوق الشجرة» وعاد ليصنع استمرارا له فى «ثرثرة فوق النيل» أو «أبى فوق النيل»!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧١/١٢/١٨

مقالات عام : ١٩٧٢

تحت الأضواء المظلمة !

هناك أشياء كثيرة فى فيلم حسين حلمى المهندس «**الأضواء**» لم أستطع أن أفهمها بسهولة.. كنت مضطرا طول عرض «الأضواء» لأن أميل على جارى - هو ناقد سينمائى - لأسأله بين وقت وآخر: ايه ده ؟ مين ده؟ إيه اللى بيحصل؟ .. وكان زميلى يتعذب فى مقعده هو الآخر دون أن يفهم شيئا.. ثم اكتشفنا أن المخرج - هو نفسه مؤلف القصة والسيناريو والحوار على طريقة شابلن وبرجمان وليلوش - يدرك تماما مسألة جهلنا هذه.. فقد بدأ يسخر فى الفيلم من النقاد والاتجاهات الجديدة فى الفن وادعياء التقعر والتفلسف .. بل أراد أن يكون طموحا جدا «وهادفا!» فسخر من الفن الرخيص والهلس والقيم الزائفة التى تسود الوسط الفنى.. وهذا عظيم جدا ورائع.. ولكن ما الذى قدمه المخرج الثورى فى فيلمه شخصيا ؟ قدم مجموعة من المواعظ والخطب العصماء والتشنجات لناس تسكر وتصرخ وتبكى وتتعذب طول الوقت لأسباب غير مفهومة .. قدم قصة ميلودرامية رديئة ومستهلكة عن البنت التى تحلم بالأضواء فتفترسها الذئاب.. قدم نفس الفلاحة المزوقة الخرافية التى تقدمها السينما المصرية طول عمرها .. والريف المصرى النظيف الذى يبدو شديد البلاهة والفرا غ.. قدم شخصيات غير معقولة ولا منطقية كالكاتب الشريف الملتزم الذى دفن زوجته فدفن معها مبادئه بالمرة .. وشقيقه الصغير الفنان الجاد جدا الذى يخطب طول الوقت واعظا أخاه الأكبر «البايظ» الذى تحول الى وحش .. قدم كونشرتو البيانو لبيتهوفن على مشهد من أشد المشاهد المأساوية ابتذالا بحيث تحول الى مشهد كوميدى ضجت له الصالة بالضحك.. هاجم السينما المصرية الرخيصة واستعان رغم ذلك بكل مغرياتها لينجح تجاريا .. أعاد اكتشاف راقصة من القرن الماضى توقفت السينما المصرية «التى يهاجمها» عن استخدامها .. وجعل بطلة فيلمه تقرر أن ترقص فى فيلمها القادم .. ثم جعلها ترقص فى فيلمه الحالى هو شخصيا.. ولم تخرج الكاميرا أبدا من الكباريه أو قعدات الانس والديكورات الخرافية .. سخر من حفلات العرض الأول للأفلام التى يشترى فيها المنتج الهتيفة .. وكانت حفلة افتتاح فيلمه هو نفسه مليئة بالهتيفة المأجورين الذين بح صوتهم من الهتاف حتى رأوا أنفسهم فى الفيلم فضحكوا محرجين.. ثم انقلبوا يهتفون ضد الفيلم الذى لم يستطع شراء

سكوت حتى هؤلاء إلى النهاية .. !

وطبيعى ألا أتحدث عن المستوى الفنى للفيلم .. الكاميرا المحمومة التى لا تكف عن الحركة طول الوقت بلا سبب .. واستخدام «الزوم» الطائشة .. والهذيان الكثير الذى يدور على ألسنة الجميع ومحاولة تقليد كل الاتجاهات السينمائية الجديدة التى بدأ يهاجمها من أول لحظة.. ومن الظلم أن تحكم على ناهد يسرى فى فيلم كهذا .. إلا أنها تكشف عن امكانيات ممثلة جيدة يمكن أن تكون أفضل فى فيلم أفضل .. ومسكين أحمد مرعى.. فهو ممثل موهوب مكتوب عليه أن تظل أفضل أفلامه مثلجة فى العلب وأن يتجاهله المخرجون لأنه لا يعرف طريق الدهاليز الخلفية .. وان يضطر لأن يلعب هذه الأدوار لكى يضع نفسه تحت الضواء .. حتى الأضواء السوداء !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١/٢٢

حسن يوسف .. مخرجاً

فى السينما مثل المسرح .. يخطر للممثل أحيانا أن يصبح مخرجا .. كما يخطر للمخرج ولو مرة واحدة أن يمثل .. ويتصور الاثنان أن لديهما فهما خاصا للعمل الفنى لا يستطيع غيرهما أن يحققه .. والفنان مغامر بطبعه.. يقوده قلقه المقدس وطموحه الى التجربة دائما. فسر تقدم الفنان وتوهجه الدائم هو هذه الجرأة على التجربة والاقتحام .. وفى السينما العالمية نماذج عديدة لممثلين خاضوا تجربة الإخراج.. أحيانا كانوا يضيفون جديدا لأفلامهم .. وكثيرا ما كانوا يحولون العمل الى مجرد «برواز» يتألق فيه النجم المخرج شخصيا .. وفى السينما المصرية نفسها كثيرا ما نسمع أن الممثل فلان ينوى أن يخرج بنفسه فيلمه القادم . ولا تثير دهشتنا هذه المحاولات عادة .. ولكنى دهشت عندما رأيت أن حسن يوسف أخرج فيلم «**ولد وبنت والشيطان**» .. واعترف بأنى ذهبت لمشاهدة الفيلم وأنا أتوقع مهزلة أخرى من مهازل أفلامنا.. كان رأيى دائما أن حسن يوسف يمكن أن يكون ممثلا جيدا ولكنه حبس نفسه فى نفس الدور وفى نفس الأفلام السطحية التى لا يلتفت اليها أحد .. والتى لا تحمل أى قيمة فنية والتى يكون حسن يوسف فى أى فيلم منها هو حسن يوسف فى أى فيلم آخر .. ولكنى فوجئت فى «ولد وبنت والشيطان» – وهو اسم سخيف جدا – بأشياء كثيرة جيدة.. فالموضوع الذى يعالجه الفنان المكافح كاتب القصة محمد سالم موضوع جيد ومصرى وواقعى وجرئ تماما .. ومحمد سالم نفسه قصة كفاح وصبر واصرار بطولية.. وهو رمز لجيلنا كله من الشبان الذين بدءوا من القاع – وربما من تحت القاع ! – والذين حملوا موهبتهم طوال سنوات العذاب المريرة كما يحملون صلبانهم .. حتى فرضوا أنفسهم على واقع فنى ملئ بالقيم الزائفة والمنحرفة دون أن يسلموا أو ينهزموا أو يبيعوا كرامتهم ثمنا لخبزهم اليومى.. وطبيعى أن يكون أفضل جزء فى سيناريو محمد سالم هو الجزء الأول الذى يلمس فيه كثيرا من واقع الحياة المصرية .. البيت الفقير الذى يربى أولاده بالعافية .. الحياة الراكدة بلا أمل فى المكاتب .. زحام الاوتوبيسات الرهيب .. كثير من أخلاقياتنا العامة وحرمان شبابنا .. كل هذه ضغوط تدفع شبابنا الى التفكير فى الهجرة كحل لازماتهم.. وهنا يحكم السيناريو على مغامرة الهجرة بالفشل من خلال نموذج خاطىء لا يمثل تجربة حقيقية لكفاح

شبابنا فى الخارج.. فمسألة الشاب المصرى الذى يقع على امرأة أوربية غنية يستغل نقودها وتستغل هى فحولته الجنسية.. هذه الأسطورة غير حقيقية ولا تحدث لواحد فى المليون.. وهناك قصص عمل وكفاح حقيقى لشبابنا فى أوربا .. والفيلم نفسه قدم صلاح قابيل كنموذج لها .. ومغامرة حسن يوسف فى أوربا فشلت لا لأن التجربة نفسها خاطئة.. بل لأنه اختار هناك الحل الخاطئ، وكان عاملا كسولا فى بلاد تقدس العمل.. فهى نزوة فردية اذن وليسن حكما عاما.. ولكن حسن يوسف كمخرج نجح تماما فى تقديم فيلم جيد وخال من كل عيوب الفيلم المصرى التقليدية.. وهو حتى فى مستواه التكنيكى لا يقل عن مخرجينا الأساتذة بل يفوقهم فى اختياره لموضوع جيد وواقعى ومصرى تماما.. ويفوقهم فى جرأته أيضا التى جعلته يختار لفيلمه الأول موضوعا صعبا وينفذه فى الخارج .. وهناك بعض العيوب طبعا ولكن تغفرها له شجاعته ومستواه المعقول كمخرج ربما استطاع أن يحقق فنا لم يحققه «الاسطوات» والجهابذة !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١/٢٩

«الخـــوف» .. لماذا ؟!

قبل أن يبدأ فيلم «**الخوف**» تحتل الشاشة لوحة كبيرة تحمل عبارة لمحمد حسنين هيكل تقول إن المبالغة فى تقدير قوة العدو تؤدى الى العجز عن مواجهته.. ويبدأ الفيلم ثم ينتهى دون أن نفهم لماذا استخدم المخرج سعيد مرزوق والمنتج رمسيس نجيب هذه العبارة .. لم تكن هناك علاقة واضحة بينها وبين كل ما قدمه الفيلم من أحداث وأقوال وألوان .. بل لا يبدو هناك شىء واضح أصلا فى الفيلم كله .. فهناك خلط شديد وتخبط مربك و«هيصة» من الأفكار والرموز والايحاءات المشوشة .. لقد كانت مشكلة سعيد مرزوق فى فيلمه الأول «زوجتى والكلب» ان الناس قالوا أن لغتك السينمائية جيدة ولكن ما الذى تقوله بهذه اللغة ؟ إن مشكلة الزوج الذى يغار على زوجته الشابة البعيدة عنه لا علاقة لها بمشاكل مصر الحقيقية.. وفى فيلمه الثانى حاول سعيد مرزوق أن يقترب من أحوال مصر الحقيقية ليثبت أنه يستطيع أن يوظف مسألة لغته السينمائية الجيدة هذه فى قضية أكبر .. بل أنه اقتحم أخطر قضايانا بعد نكسة يونيو.. ولكن هل يكفى أن تختار بطلة فيلمك فتاة مهاجرة من السويس لكى يصبح فيلمك عن النكسة؟ . ما هى القضية بالضبط فى فيلم «الخوف»؟ القضية ببساطة أن شاباتعرف على فتاة لم يجدا مكانا يمارسان فيه الحب.. وعندما حاولا ممارسة هذا الحب فى عمارة لم يتم بناؤها بعد.. أصبحت مشكلتهما أن يهربا من حارس العمارة.. هذه هى المشكلة الجنسية وببساطة، وكل التفاصيل والتفريعات الأخرى مجرد ثرثرة مفتعلة ومقحمة على الفكرة الأصلية .. ومن هنا فان اسم الفيلم الاصلى «مكان للحب» كان أفضل وأنسب للدلالة على محتواه كله .. وأن يقابل الفتاة «بالصدفة» مهاجرة من السويس فهذا لا يعنى أن الفيلم عن السويس فعلا أو عن النكسة بل صحيح أننا رأيناها تتذكر باستمرار أشباح المأساة والحرائق وأهلها الذين ماتوا تحت الانقاض.. ولكن ما الذى ينقص الفيلم لو أننا حذفنا هذه الذكريات كلها ؟ وبمعنى آخر ما الذى عكسته هذه المسألة على تلك البنت ؟ لا شىء.. فهى اندفعت فى علاقتها مع الشاب القاهرى حتى لحظة الجنس نفسها التى لم يوقفها الا رفضها الذهاب معه الى البنسيون أولا .. ثم ظهور حارس العمارة ثانيا .. ويبدو أن تفسير سعيد مرزوق للحياة نفسها تفسير جنسى.. فالجنس هو التسلط الرئيسى على شخصيات فيلميه.. ولكن كانت

الازمة الجنسية تبدو مفتعلة فى «الخوف».. لأن الفتاة كانت تستطيع الذهاب مع الشاب الى البنسيون ببساطة .. بل أنها أبدت استعدادها لذلك فى احدى اللحظات.. فماذا لو أنها ذهبت بالفعل ؟ لم تكن تصبح هناك ضرورة لهذا الفيلم بالطبع.. وماذا لو انهما مارسا الجنس فى العمارة نفسها قبل مجىء الحارس ؟ بل ما هو مبرر الخوف من الحارس أصلا .. ؟ وما هو مبرر دخول العمارة أصلا ؟ ولماذا أصبح الحارس رمزا للخوف وهو مجرد خفير صعيدى يؤدى واجبه وكان ممكنا شرح المسألة له ببساطة ثم تركا العمارة .. وكيف أصبح الحارس معادلا للعدو الاسرائيلى بحيث لابد من ضربه أو قتله ؟ بل كيف أصبح الشاب القاهرى رمزا للظاهرة التى لا تحس بآلام السويس وهو مصور صحفى يؤدى واجبه بدليل أنه من السويس نفسها وصورها ؟ .. المسألة اذن ليست أن نجعل بطلتنا من السويس بالصدفة.. بل أن نفهم ماذا نريد أن نقول عن السويس ،.. وان نحدد الأمور ونفهمها جيدا .. وأن نبحث عن أسلوبنا الخاص فلا ننقل بالحرف الواحد مشهدا من هنا ومشهدا من هناك .. أما أن نجيد ما يسمى باللغة السينمائية فان هذا لم يعد يكفى.. لأن قيمة أى لغة فى العالم هى فيما تحمله.. هذه اللغة أولا .. والكلمات الفصيحة لا تكفى وحدها .. !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٢/١٩

« أغنية على الممر »

وسط موجة من أفلام العصابات وملوك الشر وقصص كفاح الراقصات والغانيات.. تبرق فى الظلام بادرة أمل.. ولا تبدو المسألة مثيرة للتشاؤم تماما ولا داعية لليأس.. ما دام هناك عدد قليل جدا من الشبان يحاولون صنع سينما مصرية مختلفة.. ورغم كل الصعوبات التى يتحركون من خلالها.. ورغم كل المحاولات لشل حركتهم هذه قبل أن تبدأ ، لكى تبقى أفلامنا حكرا على بطولات امتثال وبنت بديعة التاريخية.. ولا يصعد الى السطح من موضوعات الفيلم المصرى هذا النوع الجديد من الموضوعات الذى يحاول أن يقدمه فيلم مثل «أغنية على الممر» الذى يعرض هذا الاسبوع عرضه الجماهيرى الأول بعد أن عرضه نادى السينما هذا الاسبوع كنوع من التقدير الخاص لهذا الفيلم. ويكفى أن النادى أجل عرض فيلم «اللمسة» لبرجمان من أجل عرض فيلم مصرى لمخرج شاب يعمل لأول مرة .. بل أن الفيلم كله هو نتاج جهود مجموعة من السينمائيين الشبان يعملون لأول مرة.. فقد ظلت «جماعة السينما الجديدة» تتحدث طويلا عن تصوراتها لسينما مصرية تعبر عن مصر الحقيقية وعن آمال شعبها وطموح شبابها الذى هو أنبل ما فيها.. ولكن جماعة السينما الجديدة ظلت تحتمل الكثير وهى لا تملك أكثر من مجرد الحديث والحلم.. وكان لابد أن تصوغ حلمها هذا فى واقع .. وحلم السينمائى وواقعه أيضا هو فيلمه .. وكل موجات السينما الجديدة فى العالم صنعها الشبان بنقودهم القليلة جدا .. ووسط حصار التجار والمرتزقة وأسطوات السوق والشباك الذين يملكون كل الفرص.. واستطاعت الجماعة أخيرا أن تصل الى حل لانتاج أفلامها بأن مدت يدها للمؤسسة .. وتنازل كل الشبان عن أجورهم.. ولعب محمود مرسى ومحمود يس وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى أفضل أدوارهم بلا مقابل تقريبا .. لأنهم أحسوا أنهم ينقلون للشاشة لحظة صدق حارة عبر بها على سالم فى مسرحيته عن لحظة بطولة نبيلة عاشها خمسة عساكر مصريين شبان فقدوا حياتهم دفاعا عن قطعة أرض من مصر، حيث يصبح حبهم لها موتا صامتا عظيما هو أروع ما فينا كلنا.. واستطاع على عبد الخالق المخرج الشاب الذى يخرج فيلما طويلا لأول مرة أن يصنع من هذا الحلم البطولى بمصر فيلما يحقق فكرة السينما الجديدة ونضج المستوى الفنى معا .. فيلم يمثل

تحولا حقيقيا فى مسار حركة السينما المصرية بالفعل.. ويستطيع السينمائيون الشبان أن يقولوا لأول مرة : هذه هى أفلامنا.. وهذا هو الميلاد الحقيقى لسينما مصر الحقيقية.. التى استطاعت أن تحققها بصمت وتواضع ورغم كل المعوقات جهود عدد من الشبان :

مصطفى محرم ورفعت راغب وأحمد متولى ومحمد راضى وعبد الرحمن الأبنودى وحسن نشأت .. وكل الذين عملوا دون أن ينتظروا شيئا .. لأنهم أرادوا أن يعطوا أكثر من أن يأخذوا.. ولكنهم رغم ذلك سيأخذون أكثر .. فهل هناك ما هو أروع من حب الناس واحترامهم لك .. ؟ ! ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٢/٢٦

هل هناك فائدة ؟!

هناك حملة الآن من كل نقاد السينما .. وحتى كل الكتاب من غير نقاد السينما على حسن الامام بمناسبة الفيلمين المعروضين له فى وقت واحد وفى دارى عرض بينهما خطوات .. ولكنى بعد ان كتبت مرارا عن حسن الامام اعترف بعجزى عن كتابة شىء جديد لا عن «**امتثال**» و «**بنت بديعة**» ولا عن العبقرى حسن الامام.. وعندما أقول العبقرى فاننى لا أسخر منه وانما اعترف بعبقريته بالفعل.. فهل كان يستمر هذا الرجل.. يقدم نفس النوع من الأفلام كل هذه السنوات ورغم كل ما يتعرض له من هجوم ورغم كل ظروف البلد التى تتعارض مع هذا النوع من الأفلام.. فلابد أن يكون عبقريا بالفعل.. وهو فى الفيلمين الأخيرين المعروضين معا لا يقدم جديدا بالنسبة لأسلوبه ولا بالنسبة لماضيه.. وهو بالتالى لا يدهشنا ولا يصدمنا بل أن الذى يدهشنا هو هذا الانزعاج الغريب الذى تثيره أفلامه .. أن ميزة حسن الامام الرائعة أنه رجل صادق جدا مع نفسه وهو لم يزعم أبدا أنه فيللينى ولا انطونيونى ولا حتى حسن الصيفى.. بل أنه بالتحديد حسن الامام.. وهو لم يقل أبدا أنه مصلح اجتماعى بل لا ينكر حتى أنه «مفسد» اجتماعى لأن هذه المسألة لا تعنيه ولا تزعجه كثيرا.. فهو ملك الشباك ومخرج الروائع والرجل الذى يفاخر دائما بأنه يفهم الجماهير تماما وأنه يصنع لها الأفلام التى تقبل عليها.. ومن هنا فاننى احترمه أكثر من بعض المخرجين الجدد الذين يزعمون أنهم يصنعون سينما جيدة بينما هم يصنعون ما هو أسوأ من سينما حسن الامام.. ومسألة طبيعية جدا أن يخرج الامام فيلمين فى وقت واحد عن بطولة الراقصات وبنات الليل فهو يؤمن طول عمره بنظرية «المومس الفاضلة» فى الفن وفى الحياة.. وهو يرى العالم كله هذه الرؤية المحدودة : وهى أن المومس محركة التاريخ.. وقائدة النضال ضد الاستعمار العالمى والامبريالية الجديدة أيضا.. وأنها أشرف النساء والنموذج الأمثل بالنسبة للمرأة : المعاصرة.. وهذه هى قضية حياة حسن الامام كلها التى نذر لها أفلامه كلها.. واذا كان الشاب الساذج على عبد الخالق قد اختار أبطال فيلمه الأول «أغنية على الممر» من جنودنا الذين قاتلوا فى سيناء.. فان حسن الامام يرى أن هذه مسألة مضحكة جدا.. لأنه يفضل أن يقدم فى نفس الوقت بطولات بديعة وامتثال وعزيزة الحلوة وعشرات غيرهن من الراقصات

والغانيات اللاتى سيقدمن قطعا سجلا حافلا لتاريخهن المجيد فى سلسلة أفلام عظيمة تحولها بعون الله مؤسسة السينما.. وهذه مسألة طبيعية جدا بالنسبة لمخرج هذا هو عالمه الخاص.. وهذه هى فلسفته وهو يرى أن العالم كله كباريه أو ماخور وأن النشاط الوحيد للإنسان هو الجنس والرقص والدعارة الحقيرة.. وأن نتحدث بعد ذلك عن المستوى الفنى الركيك لأفلام حسن الامام ورداءتها سينمائيا وابتذالها وقبحها واستفزازها لاحساس أى آدمى يملك فى عروقه نقطة دم .. فهذه مسألة مضحكة.. لأن السؤال الحقيقى هو : هل هناك فائدة من الهجوم على أفلام حسن الامام بعد اخراجها بالفعل ونزولها للناس..؟ وبعد أن يجد حسن الامام فرصا دائمة لتمويل أفلام المخدرات والدعارة والقوادة هذه بحيث يعرض له فيلمان فى وقت واحد.. وفيلم تليفزيونى ثالث اسمه «الكلاب الضالة».. ورغم كل «نباح» الهجوم عليه ؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٣/٢٥

معركة على الممر

هناك ظاهرة سينمائية هامة تحدث الآن وتدعو للفرح الحقيقى وسط كل التشاؤم الذى تثيره أوضاع السينما المصرية الحالية.. فغدا ينتهى الاسبوع السادس لعرض فيلم «**أغنية على الممر**».. وهى مسألة لم يكن يتوقعها أحد ولا أشد المتحمسين لهذا الفيلم الغريب الذى أثار ضجة كبيرة سواء معه أو ضده كما لم يحدث لأى فيلم آخر.. ولكن الذين كانوا معه والذين كانوا ضده احترموه جميعا بحيث لم يستطع أشد الاتجاهات خبثا أن يكشف عن وجهه بصراحة ويهاجم فيلما يقدم نموذجا للسينما النظيفة التى يحتاجها شعبنا الآن ونحن نعده للمعركة .. ولقد كان هذا هو السبب الأول فى أن كل الأقلام والاتجاهات الشريفة وقفت الى جانب هذا الفيلم وكتبت عنه بكثير من الحب والحماس والتدفق .. لأنهم وجدوا أنفسهم أمام مجموعة شابة جريئة تحاول بما فى أيديها من امكانيات قليلة أن تصنع فيلما مختلفا عن تيار السينما التجارية الرديئة والسهلة والمربحة ماديا رغم أنها تسمم أفكار شعبنا وتبتذل ذوقه وقيمه واحساسه الإنسانى ..

وسواء امتد عرض فيلم «أغنية على الممر» بعد الاسبوع السادس أو تم رفعه من دار السينما فانه يكون قد انتصر انتصارا حاسما بمجرد صموده فى السينما ستة أسابيع.. بينما لم يبق «بنت بديعة» أكثر من أربعة أسابيع.. رغم كل المغريات التى يقدمها للمتفرج من رقص وألوان وجنس وابتذال وميلودراما ودموع ومستوى سينمائى بشع فنيا.. ورغم أنه لا مجال للمقارنة لا فنيا ولا موضوعيا بين نوعين ومدرستين مختلفتين تماما من السينما المصرية.. إلا أن الذى يفرض هذه المقارنة رغم كل شىء هو أن ظروفا قدرية غريبة شاءت أن يعرض «أغنية على الممر» فى الوقت الذى وصلت فيه سينما القطاع العام والخاص الى المستوى الذى يكفى للحكم عليه أن نشاهد «بنت بديعة» و«امتثال» اللذين يجمعان بين أسلوب العمل والتفكير فى القطاعين معا - وخلال عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من يونيو ٦٧ - من خلال سينما حسن الامام !

ورغم الحصار الرهيب الذى فرضه هذان الفيلمان على «أغنية على الممر» فلم تكن الايرادات متفاوتة بينهما كثيرا .. بل أنه سجل فى بعض الأيام ايرادات أكبر .. وكانت هذه مسألة مدهشة بقدر ما هى مفزعة للخبراء من علماء السينما التقليدية.. لأنها كشفت لهم عن حقيقة مفاجئة: إن

الجمهور نفسه أصبح يرفض سينما بديعة وامتثال.. أو على الأقل لا يقبلها بنفس الاندفاع والانقياد السابق .. وان الناس تغيرت .. وأصبحت تعيد التفكير فى أشياء كثيرة.. ولم يعد ممكنا خداعها بسهولة.. ولكن هذا لا يعنى أن هذه الجماهير تهافتت على مشاهدة «أغنية على الممر» وتزاحمت أمامه فى الطوابير.. من الشجاعة أن نعترف بأن هذا لم يحدث.. وأن الفيلم لم يحقق الايرادات المطلوبة بالمنطق التجارى.. ولكن هذه أيضا مسألة لم تدهشنا لأننا كنا نتوقعها.. وكنا نعرف تماما أن هذا الفيلم يمثل نوعا من الصدمة للجمهور العادى الذى تعود أن يرى فى سينما ديانا نوعا خاصا من الأفلام المريحة.. ولكن هذا الفيلم يهزه بعنف ويرهقه ويثقله بالشجن ويحرك مواجعه .. وهو فيلم هادئ جدا وعاقل يحاول أن يصل الى وجدان الناس بالعقل وباثارة تفكيرهم وأنبل ما فيهم وليس عن طريق تهييجهم واستثارة غرائزهم.. ولم يكن أحد يتوقع أبدا أن يظل الجمهور حبيس تقاليد ومثيرات السينما المصرية طوال ٤٥ سنة ثم يجئ فيلم واحد ليغير المقاييس ويقلب الأمور .. أن فيلما واحدا لا يكفى ولا عشرة أفلام ولا حتى مائة فيلم .. ولكن كان مهما فقط أن تبدأ المغامرة.. أى أن يحاول أحد أن ينتج سينما مصرية مختلفة دون أو يرعبه الشباك والايرادات.. وهذا ما حاولت أن تصنعه جماعة السينما الجديدة.. واذا كانت الخطوة الأولى قد بدأت فالمهم أن تستمر .. ومن أجل هذا التفت كل العناصر الشريفة حول الفيلم وأقامت له الأقلام أكبر حملة دعاية مجانية أقيمت لفيلم مصرى.. بل لقد تغيرت فكرتى شخصيا عن مديرى مؤسسة السينما من خلال رجلين شريفين من كبار موظفى المؤسسة وقفا وراء هذا الفيلم بشجاعة وقدما له كل المساعدات الممكنة وهما عبد المجيد أبو زيد ومختار العفيفى مدير التوزيع الداخلى.. وهذا فى ذاته يؤكد أن هناك عناصر نظيفة وواعية فى المؤسسة يمكن أن تصنع الكثير لو وجدت حولها مناخا صحيا عاما.. وقد يقول البعض وكأنهم وضعوا أيديهم على سر خطير أن سبب بقاء الفيلم هذا الوقت فى السينما هو الحفلات الكاملة التى حجزتها القوات المسلحة واتحادات الطلبة ونقابات العمال .. وهذا حقيقى ولكنه كان يحدث أحيانا بدون اعداد مسبق .. وكانت الظاهرة المثيرة للدهشة وللدموع أحيانا أن تجد ٤٠ طالبا جامعيا أو حتى تلميذا فى مدرسة اعدادية قد حجزوا من تلقاء أنفسهم جزءا من المقاعد وبمبادرة جماعية منهم. ولكن حتى بالنسبة للاتصالات التى أجرتها جماعة السينما الجديدة ببعض النقابات والهيئات لحجز حفلات .. ما هو عيبها ؟ أليست حقا مشروعا للمنتج فى تسويق سلعته ؟ وكيف يلجأ حسن الامام الى جاهيره بتعليق صور ضخمة على دارى العرض للراقصات والغانيات بأسمائهم المبتذلة: عزيزة زمبلك وأرنبة صديقة الطلبة .. ثم لا يلجأ أصحاب «أغنية على الممر» للجنود والعمال والطلبة ؟ .. أليست هذه جماهيرنا الحقيقية .. وأليس المفروض أن تصل الكلمة النظيفة التى يقولها الفيلم لهذه الجماهير لكى ترى وتمول أيضا فيلما يتحدث عن معركة يونيو لأول مرة وعن أشواقنا للنصر والصمود حتى الموت ؟

ولكن هل كان ممكنا حدوث هذا الانتصار الحقيقى لأول أفلام المعركة .. بدون معركة أخرى وراء الكواليس ؟ كلا بالطبع.. لقد خاف الجميع كما قلت من مهاجمة الفيلم بصراحة.. فهل يمكن أن يتهموه مثلا بأنه فيلم نظيف وجاد .. ؟ هل يمكن أن يتهموه بأنه يخون قضايا استشهاد بديعة وامتثال ؟ .

لقد قالوا بذكاء : المعركة على عيننا ورأسنا ولكن الفيلم لا يستحق هذه الضجة.. وتحول الجميع فجأة الى نقاد سينما وبدأوا يتكلمون عن الايقاع وفقر تنفيذ المعارك.. وكان ظريفا بالطبع أن يتحدث البعض عن ديكور المغارة وعن ان ملابس الجنود كانت مكوية وبلا نقطة عرق.. وكل هذه ملاحظات مقبولة ولكن كان مقصودا بها وبذكاء شديد وباسم النقد الموضوعى تجاهل قيمة الفيلم ككل وكتجربة جديرة.. بل أن محترفى الثقافة وأخصائيى الدراما تحدثوا عن الميلودراما فى «أغنية على الممر» ولم ينزعج أحد من الميلودراما والمستوى الردئ فى ٩٠٪ من الأفلام المصرية.. وكانت هناك مغالطة جريئة تقول أن جوا من الارهاب كان مفروضا على مناقشة الفيلم فى نادى السينما.. وأنا اعترف بهذا لو كان معنى الارهاب هو وقف محاولة تشويه القضية التى يثيرها الفيلم سياسيا وانتاجيا بدعوى الكلام عن الديكور والميلودراما .. وكانت هناك مغالطة ثانية تقول أننا قدمنا الفيلم باعتباره تحفة رائعة وفتح جديد فى السينما وشىء لم يحدث من قبل .. وهذه كلها أكاذيب لم يقلها أحد فقد كان الحديث كله والحماس كله من أجل تجربة الانتاج الجديدة نفسها التى وصل اليها مجموعة من الشبان من خلال صعوبات لا حصر لها .. ومن أجل الموضوع الذى يعالجه الفيلم .. ومع ذلك فحتى بمقاييس النقد السينمائى نفسها فان الفيلم جيد فنيا بالنسبة للسينما المصرية.. وجيد جدا بالنسبة لأول فيلم لمخرج جديد.. وهو أفضل فنيا من كثير جدا من الأفلام التى تعرض يوميا لعمالقة السينما المصرية الذين يحملون أسماء كبيرة جدا وخبرات ٣٠ سنة أو أكثر .. وهم الذين أزعجهم أن ينجح «شوية عيال» فى أن ينتجوا فيلما بطريقتهم الخاصة وبفكر جديد تماما يفضح أفكارهم المهترئة والمفلسة وقدراتهم السينمائية التى توقفت عند سينما الحرب العالمية الثانية والتى قدم كمال سليم أفضل منها جميعا فى «العزيمة» سنة ٣٩ !

وقد كان طبيعيا أن يحتشد هؤلاء جميعا فى جبهة واحدة ضد «أغنية على الممر» لا باعتباره فيلما بل باعتباره اتجاها يمكن أن يستمر لو نجح فى أول محاولة.. لأنه يعنى أن التجارب المماثلة يمكن أن تنجح فتصرف الجمهور عن أفلامهم التى يدعون دائما أنها الأفلام الوحيدة التى يريدها جمهورنا المظلوم . ومن هنا فهى حملة ضارية على «جماعة السينما الجديدة» التى تحاول أن تبدأ هذه المحاولة .. وهذه الجماعة ليست عصابة كما يحاولون أن يصوروها وليست «مافيا» ولا كهنوتا مغلقا ولا شركة انتاج .. بل مجموعة قليلة جدا من شباب السينما يحاولون صنع أفلامهم عن مصر الحقيقية ولو ببلاش .. والمعركة الحقيقية المثارة الآن هى بين القديم والجديد بالفعل..

ليس بحساب العمر والسنين كما يحاول المزيفون تصويرها حين يصرخون متباكين : إن هؤلاء الاولاد الصغار ينكرون جهود أساتذتهم.. وهذه مغالطة غريبة .. فلا أحد من الشبان هاجم الأساتذة القدامى.. انما العكس هو الذى يحدث كل يوم .. وهناك «أستاذ» يبذل جهودا مستميتة فى معهد السينما مثلا حيث يدرس للهجوم على الفيلم والجماعة بدون مناسبة .. والمسألة ليست مسألة أخلاقية يشتم فيها الصغار الكبار.. أنها صراع فكرى أساسا .. سينما مصرية جيدة وشجاعة.. ضد سينما تقليدية وجبانة ولا علاقة لها بمصر.. والشبان يحاربون ضد الأوضاع التى عرقلت يوسف شاهين وجعلت توفيق صالح يخرج من مصر وحولت صلاح أبو سيف إلى «فجر الاسلام» ثم مدرسة الجنس .. وطبيعى أن تكون للسينما الرديئة صحافتها الفنية الرديئة التى عاشت دائما على المتاجرة بالفضائح والاعلانات والتى تحاول الآن فى صحوة الموت أن ترفع سيف دون كيشوت فى معركة وهمية بين الكبار فى السن والصغار فى السن .. والتى يستغلها القدامى والشباب معا مادام يضم الجميع مصلحة مشتركة هى بقاء السينما التجارية التى تبيع الأوهام والفكر المتخلف لجمهورنا .. ألا يحارب الشبان بعضهم الآن بعنف بعد ان استطاعت السينما الجديدة أن تفرض نفسها.. والا يبذل حصان طرواده الشاب جهده اليائس الأخير وفى جوفه مخرج كبير أكثر ذكاء ! ولكن ضد من .. ولحساب من ؟ ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٨

« كلمة شرف »

حسام الدين مصطفى يقدم هذا الفيلم بعد شهر واحد من عرض فيلمين له فى وقت واحد «شياطين البحر» و«ملوك الشر».. وله فيلمان آخران جاهزان للعرض «الشيماء» و«الشحاذ» . كيف يجد حسام الدين مصطفى وقتا للتفكير فى هذا كله وإخراجه ؟! المهم أنه يحشد فى فيلمه **«كلمة شرف»** كل نجوم الشباك.. وكل المغريات الدرامية والميلودرامية التى يعرف تماما بخبرته القديمة أنها تشد جمهورا يحب فريد شوقى.. ويحب مغامراته.. تترك هذا الجو كله الذى أصبح عالم حسام الدين مصطفى الخاص وتحاول تقديم توليفة غريبة من المفاجآت والحكم والمواعظ والعبر التى تثير دموع الغلابة فى الصالة من هواة النكد والحزن على أنفسهم وعلى الآخرين .. فريد شوقى محام عظيم جدا وأستاذ قانون يضحى بنفسه من أجل اجهاض نيللى التى اغتصبها نور الشريف وهرب .. ويسجن فريد شوقى طبعا لكى يصرخ طول الوقت : برئ والله يا مراتى يا حبيبتى.. ومأمور السجن أحمد مظهر يتعاطف مع السجين المظلوم ويحاول معاونته فى اثبات براءته.. ولكن دليل براءته الوحيد نور الشريف يموت.. بعد ان ماتت نيللى.. ثم تموت هند رستم أيضا.. فكل الناس يموتون فى هذا الفيلم.. ومأمور السجن قديس من عالم خرافى يوافق على خروج السجين ليرى زوجته وهى تموت مقابل كلمة شرف.. ويعود السجين فى الموعد المحدد ويفى بكلمة الشرف.. ويتعانق السجين مع المأمور فى حب ملائكى وجدعنة خرافية يضج لها بالتصفيق جمهور سينما ميامى من لابسى الجلابيب والملايات اللف وبنات المدارس والاسطوات الكادحين ..

أن الفيلم يقدم جرعة زائدة جدا من كل المثل الزائفة التى يحترمونها .. ولكنه لا يقدمها لهم إلا من خلال المساجين والمظلومين والقضايا والمآسى وحوادث الموت المفاجئ والبلاء الأزرق الذى يثير دموعهم.. واعترف بأن السيناريو نجح تماما كصنعة متقنة فى هذه الحدود .. وأن الاخراج كان أفضل حرفيا من كثير غيره والمخرج حرفى فعلا وذكى .. ولكن ما الفائدة .. ؟ وما الذى نريد أن نصنعه بالناس أكثر من ذلك ؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٢٢

« العاطفة .. والجسد »

هذا الفيلم يؤكد أيضا أنه لا فائدة فى السينما القديمة.. مهما حاول النقاد أو المسئولون محاسبتها أو الجهوم عليها فسيظل حسن رمزى يفعل ما يفعله حسن الامام وحسن الصيفى وحسن رضا وألف حسن آخر يقدمون نفس النوع من السينما .. لسبب بسيط جدا هو أن هذا هو عالمهم الخاص وفكرهم الخاص ونظرتهم للسينما.. ولا أحد يمكن أن يطالبهم بتغيير هذا كله فجأة وتقديم شيء أفضل لأنهم ببساطة لا يملكون شيئا أفضل .. فهذه المعركة خسرانة خسرانة اذن.. ماداموا يستطيعون أن يجدوا دائما وبشكل أو بآخر وسيلة لانتاج أفلامهم رغم أن المخرجين الآخرين يشكون دائما من أزمة الانتاج..

وحسن رمزى رجل من أهم رجال السينما المصرية القديمة.. سواء بنشاطه فى غرفة صناعة السينما أو بنشاطه فى الانتاج والإخراج. وأعترف أنه قدم كمنتج أفلاما جيدة مثل «المخربون» و «غروب وشروق».. وقد يكون عقلية اقتصادية جادة بالفعل فى هذه الحدود .. ولكنى لا أفهم لماذا يصر على أن يظل مخرجا أيضا ؟ .. فهو فى فيلمه السابق «ملكة الليل » قدم كارثة على المستوى الفنى.. وهو يعود فى «**العاطفة والجسد**» فيقدم كارثة أخرى بالألوان.. وتصوروا أنه ما زال يتعامل مع كاتب سيناريو اسمه نيروز عبد الملك مثلا لمجرد أن هناك علاقة «تاريخية» بينهما ! ولماذا يكتب على متفرج السينما المصرى أن يشاهد موضوعات كهذه سنة ٧٢ بعد استهلاكها طوال ٤٥ سنة فى الأفلام المصرية كلها ؟ .. من الذى تعنيه الآن مسألة البنت التى شرفها مثل عود الكبريت عندما يولع مرة واحدة «يولع على طول» بعد ذلك؟ .. نجلاء فتحى تحب محمود ياسين الذى يتركها الى لندن ليكمل دراسته .. تقوم القيامة وتغضب منه .. وهذه كارثة .. يعود أبوها من باريس ليعلن فجأة أنه خسر كل ثروته ويموت .. وهذه كارثة أخرى.. تسمع نجلاء بالصدفة أن طيارة خطيبها العائد من لندن احترقت .. وهذه كارثة ثالثة .. فتلقى بنفسها فى براثن سيدة قوادة تصدر البنات الى بيروت .. وهناك يغتصبها عمر خورشيد وهى سكرانة .. وهذه هى الكارثة رقم ٤ التى كان يمكن ألا تحدث ببساطة لو أنها رأت محمود ياسين عائدا

بالطائرة من لندن دون أن يمـوت فى نفس اللحظة التى تركب هى طائرة بيـروت.. تصـــوروا الصدف !

وطبيعى أن يكون هناك مشهد الانتحار التاريخى فى الفيلم المصرى عندما تقف البنت على البحر لتلقى بنفسها فيلحقها حبيبها فى آخر لحظة.. «منى.. منى.. أحمد.. أحمد» .. وتحدث المعـجزات التى لا يدرى أحد كيف يمكن توقيتـها بهذا العقل الالكترونى.. ولكن هذا كله كـوم ومحاولة الاثارة الجنسية الرخيصة بالسيقان والصدور والخلاعة كوم آخر .. ومسألة الأغانى أيضا والرقصات المحشورة حشرا لاثارة متفرج مسكين يسيل لعابه لرؤية اللحم الحى وهو يباع أمامه على الشاشة .. وبالألوان كمان ! ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٢٩

المفاجآت الكويتية !

استطاع مهرجان دمشق أن يقدم عدة اكتشافات هامة عن السينما العربية الشابة لم يكن ممكنا اكتشافها الا باجتماع هذا العدد الكبير من المخرجين والأفلام لأول مرة فى مكان واحد ..

ولقد كان الخطأ الكبير فى تصورى بالنسبة للحركات السينمائية الشابة فى الوطن العربى حتى الآن.. هو أن كل حركة منها مغلقة على نفسها ومعزولة عن باقى التيارات الجديدة التى تحاول أن تعبر عن رغبتها الملحة فى تغيير القوالب والاشكال الجامدة للسينما التقليدية .. ومن هنا تجئ القيمة الكبرى لمهرجان دمشق فى أنه عرفنا على تيارات الحركة الدائبة والنشطة لدى عدد كبير من المخرجين الشبان فى أكثر من بلد عربى.. وأنه وضع أيدينا بالفعل على أكثر من اكتشاف وأكثر من مفاجأة..

● **« بس يا بحر ! »**

ولقد كانت المفاجأة الحقيقية لمهرجان دمشق هى الفيلم الكويتى « بس يا بحر» للمخرج الشاب خالد الصديق .. لقد كان هذا الفيلم هو أفضل أفلام المهرجان بالفعل شكلا ومضمونا .. وظل موضع حديث كل النقاد والسينمائيين والجمهور العادى الذى تابع الأفلام طوال أسبوع المهرجان .. وأعترف بأننى ذهبت لرؤية الفيلم فى صالة سينما السفراء حيث تجرى مسابقة المهرجان الرئيسية كنوع من أداء الواجب، حيث أنى مطالب بمتابعة كل الأفلام بلا استثناء وأيا كان مستواها .. بل أننى تذكرت أننى دعيت لعرض خاص لهذا الفيلم منذ عدة شهور فى القاهرة حيث تمت عمليات المونتاج والمكساج النهائية.. وأن شيئا على الاطلاق لم يشجعنى على رؤيته يومها باعتباره مجرد نزوة سينمائية لمخرج كويتى يملك ثمن تحويل طموحه الشخصى إلى فيلم .. وحتى بعد النصف ساعة الأول من عرض الفيلم فى دمشق لم يكن هناك شىء يمكن أن يجذبك الى متابعة الفيلم فقد كان مجرد عرض لحياة صيادى اللؤلؤ فى قرية على البحر من خلال قصة حب بين صياد شاب فقير وبنت تاجر غنى يرفض تزويجها له بالطبع .. ولكن المسألة تتحول بعد ذلك تحولا باهرا يستولى تماما على مشاعرك موضوعيا وسينمائيا معا.. أن الصياد الشاب ينضم الى مركب صيد تخرج فى رحلة للبحر تستمر ثلاثة شهور .. وهو يحلم بالعثو . على اللؤلؤ ليعود فيدفع مهر فتاته .. ويسير الفيلم بعد ذلك فى خطين متوازيين.. المغامرة الغريبة لم كب صيد اللؤلؤ

.. ومصير الفتاة التى يكتشف أبوها علاقتها بالصياد الشاب فيرغمها على الزواج من تاجر ثرى لا تحبه ويقدم المخرج مشهدا مذهلا لزفاف الفتاة الى رجل لا تحبه.. وهو مشهد من أروع ما يمكن أن تقدمه السينما العالمية كلها بلا مبالغة.. ففى جو محموم من تقاليد الزفاف فى الكويت ترتفع الدفوف والتراتيل وتنتقل العروس الى زوجها وهى أشبه بذبيحة ملفوفة فى الأكفان .. وبينما تبكى العروس رعبا ورفضا يدخل العريس عليها عنوة فى مشهد أقرب الى الاغتصاب المروع .. ويحقق المخرج فى هذا المشهد قدرة فائقة على استخدام الايقاع وشريط الصوت والعدسات وروعة أداء الممثلين مما يرفعه بهذا المشهد وحده الى مستوى أى مخرج عالمى عظيم.. والمهم أنه خلال ذلك كله لا ينسى الواقع البائس للصيادين ونضالهم المرير مع البحر الذى يدفعون فيه حياتهم أحيانا .. وتبلغ المأساة قمتها حين يموت العاشق الشاب بالفعل بعد أن يعثر على اللؤلؤ الذى يريده مهرا لحبيبته.. ويلقى رفاقه جثمانه فى البحر .. وعندما تعود المركب تكون أمه فى انتظاره على الشاطئ .. وتكتشف من السارية المنكسة أن ابنها لم يعد .. ويتقدم أحد زملائه صامتا ليعطيها لآلئ الابن المفقود .. وتقف الأم وحدها على الشاطئ باكية بعد أن تلقى اللآلئ فى الماء وتصرخ فى وجه البحر فى مشهد فاجع لا يمكن أن تقاومه دموعك .. وتضج الصالة بالتصفيق لخالد الصديق المخرج الشاب - ٢٦ سنة - الذى يتهدل شعره على جبينه والذى اذا صادفته فى الشارع لا يمكن أن تتصوره أكثر من «بلاى بوى» عابث .. ولكن كم تخدعنا المظاهر عن كنوز الفن والحقيقة !

● كريستيان .. المخرج المقاتل

ومن لبنان وعلى عكس المتوقع من السينما اللبنانية كما نعرفها .. جاء فيلم «**مائة وجه ليوم واحد**» مختلفا تماما عن الأشكال التقليدية للأفلام اللبنانية بل والعربية عموما.. أن مخرجه كريستيان غازى يقدم فيه نظرة جديدة وجريئة للقضية الفلسطينية .. فهو يربط عمليات المقاومة المسلحة بالواقع العربى اليومى فى بناء عضوى واحد قائم على العلاقات الجدلية الواعية بين بطولات المقاومة العسكرية كحل وحيد للقضية وبين الخلفيات السياسية والاقتصادية من واقع المجتمع العربى نفسه .. مشاكل العمال ومطالبهم فى المصانع والورش الصغيرة واحتياجات البيوت العائلية الصغيرة ومصاريف المدارس واهتمامات البورجوازية التافهة والمفاهيم الزائفة للثقافة والفن لدى الارستقراطية اللبنانية . ويربط المخرج وهو نفسه كاتب السيناريو هذه الخيوط التى تبدو متباعدة ولا صلة بينها فى نسيج واحد محكم يكسر فيه منطق الحدوتة التقليدى ومنطق السينما الروائية كله مستخدما أسلوب بريخت التعليمى الذى يعتقد أنه أنسب الأساليب لتناول قضية سياسية كهذه .. وهو يستخدم عددا قليلا جدا من الممثلين المحترفين ويعطى معظم أدوار الفيلم لشخصيات عمال وربات بيوت حقيقيات ويغامر نهائيا بمسألة الاتقان والحرفة السينمائية الكاملة ويقدم تحليلا جديدا للقضية من وجهة نظره هو كفنان ماركسى .. وقد كان طبيعيا أن

يصدم هذا الفيلم الكثيرين الذين لم يتقبلوه بسهولة.. وتراوحت الاراء حول الفيلم بين الرفض الكامل من بعض المخرجين والمتفرجين التقليدين وبين الاعجاب الكامل بالفيلم كتجربة علمية جريئة وكمغامرة جديدة فى الشكل والمضمون ولكن كريستيان غازى مخرج الفيلم نفسه لم يكن مهتما كثيرا بهذه الآراء.. ولم يكن سعيدا حتى وهو يفوز بجائزة النقاد فهو فنان غريب مثل فيلمه .. يؤمن بفكره السياسى أولا ويضعه موضع التطبيق حتى فى حياته الخاصة .. وعندما سألته عن صورة له أو لفيلمه قال أنه لا يحمل صورا .. وعرفت منه أنه كان يقاتل بنفسه فى صفوف المقاومة حتى منعه الأطباء لأن قلبه مريض ! ..

● شمشوم .. والسياسة !

وعلى النقيض من كريستيان غازى كان هناك مخرج لبنانى غريب آخر ويحمل اسما غريبا أيضا : جورج فاروق شمشوم !

اشترك شمشوم فى المهرجان بفيلم **«سلام بعد الموت»** مثلته سميرة أحمد التى يعجب بها المخرج جدا ويقول أنه يستريح للعمل معها.. وتمثل سميرة أحمد باللهجة اللبنانية التى تتقنها شخصيتين سلام وسهام .. وهما توأمان احداهما شقية لعوب والأخرى طيبة جدا .. وتختفى الأخت الشقية فى ظروف غامضة وتبحث عنها أختها الملاك مع حبيبها الجندى عبد الله الشماس حتى يكتشفا فى النهاية أن مدرسا صديقا للعائلة كان يحب الأخت الشقية فقتلها ودفنها فى الغابة .. !

ويقدم شمشوم لقطة واحدة فى بداية الفيلم تتقدم فيها الكاميرا فى طريق جبلى طويل تزغرد الفتيات على جانبيه فى أحد الأفراح .. وهذه اللقطة الوحيدة يمكن أن تخدعك فتتصور أنك ستشاهد فيلما جيدا.. ولكنك لا تلبث أن تغرق فى تفاصيل مملة لحادثة القتل والبحث البوليسى عن القاتل بحيث لا يضيف الفيلم أى قيمة جديدة .. ولكنك تحس أن شمشوم المخرج الذى تعلم فى الخارج كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا.. لأنه يملك أسلوبا متقدما بالفعل بالنسبة للسينما اللبنانية .. ولكن مشكلته أنه لا يملك فكرا له علاقة بالواقع اللبنانى ولا بأى واقع آخر .. والمخرج شخصية غريبة فهو عملاق وسيم مثل شمشون نفسه ولكنه يحمل قلب وسلوك طفل طيب.. ومثل شمشون الجبار وقف يهدم المعبد على نفسه وعلى أعدائه حين قال فى بداية المؤتمر الصحفى لمناقشة فيلمه دون أن يسأله أحد أنه لا يؤمن بالسياسة ولا يطيقها «السينما والسياسة شغلتين .. الشعب ما بيروح السينما عشان يوجع رأسه وهو عنده فى بيته بروبليم – يقصد مشكلة ! – أنا بعمل تسلية كويسة .. بدكم تحاربوا حاربوا بالبارودة مش بالكاميرا .. » وهكذا بهذا التصريح الملتهب فتح شمشون النار على نفسه .. فقد اصطاده الجميع بالطبع وسلخوا الفيلم .. وقال السينمائى الفلسطينى مصطفى أبو على : – الكاميرا بندقية تلتقط ٢٤ طلقة فى الثانية .. وعند العرض تطلق ٢٤ طلقة فى الثانية !

● «الوشمة» .. وأفلام أخرى !

وقبل عرض الفيلم المغربى «**الوشمة**» لحميد بنانى ملأت المهرجان شائعات تقول أنه سيكون مفاجأة المهرجان .. وأن الناقد الفرنسى مارسيل مارتان عضو لجنة التحكيم مبهور به ويؤكد أنه سيفوز بالجائزة .. ولكن عرض الفيلم صدم الكثيرين لأنهم اكتشفوا فيلما عاديا .. وقد يكون أحد الأسباب اللهجة المغربية الصعبة والترجمة الفرنسية على الشاشة.. ومع ذلك فاز الفيلم بجائزة خاصة لأسباب لا يدريها إلا مارسيل مارتان وجى اينيبيل عضوا اللجنة الفرنسيان.. بينما لم يثر الفيلمان الجزائريان «**حسن التيرو**» للأخضر حامينا «و «**الخارجون على القانون** » لتوفيق فارس أى اهتمام .. بل أن الفيلم الأخير كان نسخة جزائرية من أفلام الكاوبوى الأمريكية !

وعندما عرض أول فيلم روائى أردنى «الافعى» لجلا طعمة فوجىء الجميع بمستواه التقليدى المتواضع جدا الذى لا يخرج كثيرا عن موضوعات الأفلام المصرية فى الاربعينيات .. فهو يعالج مشاكل الحب والزواج والغيرة على طريقة السينما المصرية . بل ويقدم مثلها أيضا قصور الأغنياء وحمامات السباحة والمرجيحة فى الحديقة والتليفونات والأبواب التى تفتح وتغلق والحوار الذى لا ينتهى !

● أفلام عن فلسطين

ولم يكن فيلم «**مائة وجه ليوم واحد** » هو الفيلم الوحيد فى مهرجان دمشق الذى يتناول قضية فلسطين .. فقد كان المهرجان دليلا على أن السينمائى العربى يعيش الآن باحساس عميق بجرح فلسطين .. إن هذه القضية تلح على وجدان السينمائيين الشبان بشكل واضح.. وكانت هناك موجة كاملة من الأفلام عن فلسطين فى مهرجان دمشق .. وهذه علامة نجاح عظيمة للمهرجان فى حد ذاتها .. كان هناك سينمائى فلسطينى شاب هو مصطفى أبو على وزوجته الشابة التى لم تكن لها علاقة بالسينما قبل أن تتزوجه وتدرس السينما ويعملان معا ضمن مجموعة من سينمائيى منظمة فتح اشتركت فى المهرجان بفيلمين « **العرقوب**» و«**بالروح بالدم**».. ثم كان هناك أكثر من فيلم طويل عن فلسطين بالاضافة الى مجموعة من الأفلام القصيرة التى حققت مستوى متقدما سينمائيا وموضوعيا وكان أبرزها «الزيارة» لقيس الزبيدى «ونحن بخير» لفيصل الياسرى الذى لم يصور فيه لقطة واحدة سوى ميكروفون كان يرمز لراديو اسرائيل ورسائل الاهالى العرب فى الأرض المحتلة بينما تقدم الصور المأخوذة من الارشيف واقعا بائسا متناقضا مع شريط الصوت .. وكان من أبرز الأفلام القصيرة الأخرى «مقابلات» لوديع يوسف الذى يقدم فيه نوعا من سينما الحقيقة قائما على اللقاءات الحية مع بعض الشبان الذين يحدثون الكاميرا بصراحة عن أفكارهم وأحلامهم فى الحب والحياة !

مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٢٩

عودة أفلام .. « على طبنجات » !

سنة ١٩٢٣ عاد سينمائى مصرى اسمه محمد بيومى من ألمانيا وأنشأ ستوديو فى الاسكندرية أخرج فيه فيلما اسمه « **الباشكاتب**» تدور قصته حول باشكاتب يقع فى حب راقصة فيختلس الفلوس التى فى عهدته وينفقها عليها ويتعرض بعد ذلك لمصيره المفجع...

سنة ١٩٧٢ أخرج كمال صلاح الدين فيلما اسمه «**ذئاب على الطريق**» عن عامل أو موظف فى ستوديو ناصيبيان وقع فى حب ممثلة .. فسرق فلوس الفيلم لينفقها عليها.. وتعرض بعد ذلك لمطاردات البوليس وأصحاب الفيلم والعصابة وموت حبيبته وفواجع أخرى كثيرة جدا ..

بعد خمسين سنة من فيلم «الباشكاتب» لم يتغير شيء فى السينما المصرية ..

نصف قرن من الزمان قامت خلاله حربان عالميتان وحروب محلية عديدة وسقطت قنبلتان ذريتان على هيروشيما وناجازاكى وزالت امبراطوريات وانتهى الاستعمار البريطانى والفرنسى لتحل محلهما الامبريالية الأمريكية وذهبت عصبة الأمم وقامت هيئة الأمم وخرج الانجليز من مصر .. وحدثت أشياء كثيرة مخيفة فى العالم .. ولكن كل ذلك لم يكن كافيا ليتغير كمال صلاح الدين ويفكر بطريقة أفضل من محمد بيومى! ...

ولقد صنع محمد بيومى – فنان ما قبل التاريخ بالنسبة للسينما المصرية التى يبدأ تاريخها «الرسمى» عام ٢٧ بفيلم «ليلى» – صنع كل شيء فى فيلمه. أنشأ الاستوديو الصغير فى الاسكندرية وأنتج «الباشكاتب» وأخرجه وصوره.. ولقد فعل كمال صلاح الدين نفس الشيء تقريبا فى «ذئاب على الطريق» فهو المنتج والمخرج ومقاول الانفار .. لأن الفيلم فيه كل «تراحيل» السينما المصرية الذين يعملون بأى أجر وبأى شكل .. وأنا واثق أنه حاول أيضا التدخل فى القصة والسيناريو لولا أنه لم يجد حتى بعد انتهائه من تصوير الفيلم – لا قصة ولا سيناريو ..

ولقد استطاع محمد بيومى أنّ يحكى قصة الباشكاتب الذى سرق الفلوس وأنفقها على الرقاصة فى فيلم قصير مدته نصف ساعة.. ولكن كمال صلاح الدين حكى نفس القصة فى ساعة ونصف لأنه أضاف اليها «منجزات» السينما المصرية فى نصف قرن : رقصة من سوزى خيرى.. وفاصل من العزف على الجيتار من عمر خورشيد .. رقصتان افرنجي من هذا النوع الذى يهز

فيه الاولاد والبنات أردافهم للكاميرا.. ثلاث أغنيات باللغة الفرنسية.. ثم قعدة حشيش استغرقت «بوبينة» كاملة..

وفيلم محمد بيومى تكلف مائة جنيه بالسعر القديم للجنيه المصرى عام ٢٣ .. وأعتقد أن فيلم كمال صلاح الدين تكلف نفس المبلغ بسعر اليوم ..

وكان أبطال فيلم «الباشكاتب» هم أمين عطا الله وبشارة واكيم وعلى طبنجات.. وفيلم «ذئاب على الطريق» فيه كل كومبارسات مصر .. ولكن فيه نجوم كبار أيضا مكتوبة أسماؤهم فى الافيشات مثل فؤاد جعفر .. فؤاد دسوقى.. خيرى القليوبى . عصام وحيد .. بديع صليب.. سلوى سلطان .. ليليان كمال .. فاروق على ..

ورغم أننى لم أشاهد فيلم «الباشكاتب» لأنى لم أكن قد ولدت بعد .. إلا أننى لا أتصور أنه يمكن أن يكون أسوأ من «ذئاب على الطريق» الذى شاهدته هذا الاسبوع لأنه عرض للأسف بعد أن ولدت !

والمسألة بعد ذلك كله لا تدعو للضحك .. لأن الفيلم ملىء بالفواجع التى تسيل لها الدموع .

فلماذا لم تجد السينما المصرية موضوعا آخر يشغلها طوال خمسين سنة إلا الباشكاتب الذى سرق الفلوس لينفقها على الراقصة ؟

ولماذا نقدم هذه الفواجع بلا خجل ولا حياء عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من أفلامه ولماذا يعمل كمال صلاح الدين بالإخراج لمجرد أنه يستطيع الحصول على فلوس لتمويل أفلامه .

وكيف يمكن أن يتحول أى انسان الى مخرج .. وأى انسان الى مؤلف قصة.. وأى انسانة الى كاتبة سيناريو اسمها جاكلين؟

وكيف يكتبون على الشاشة بجرأة شديدة أن الموسيقى التصويرية من تأليف ميشيل يوسف بينما كل أو معظم موسيقى الفيلم منقولة من الاسطوانات الأجنبية؟

وكيف يوافق ممثل جيد موهوب مثل صلاح قابيل أن يمثل أى شىء ؟

وأى سينما فى العالم يمكن أن تجعل من آمال رمزى بطلة الفيلم ؟

وهل هناك سبب واحد فى العالم لأن يمثل ممتاز أباظة ولترقص زوجته سوزى خيرى ؟

وهل هناك سبب واحد لكى يمثل عمر خورشيد غير أنه شاب جميل ويعزف الجيتار .. وموضة؟

وكيف يوافق حمزة الشيمى وهو شاب مثقف وموهوب على أن يشترك فى أى أفلام بدعوى أكل العيش وليكرر أدوار على طبنجات من خمسين سنة ؟

وكيف يقبل المتفرج المصرى سنة ٧٢ على فيلم يسمع فيه جملة حوار كهذه «أنا عايزه فلوس يا أستاذ.. مش عايزة حب واخلاص!».

وسؤال أخير للرقابة التى أوقفت فيلم «العسكرى الأزرق» : هل رأيتم مشهد غرزة الحشيش فى فيلم «ذئاب على الطريق» الذى يستمر عشر دقائق على الشاشة ويقدم تفصيلات كاملة

لعمليات (الرص) و (التكريس) والمناظر المقززة لإخراج الدخان من فتحتى الأنف.. واشتراك نوال أبو الفتوح فى قعدة الحشيش؟ هل وافقتم على هذا كله ؟ وهل سمعتم العبارات التى يتبادلها الحشاشون فى هذا المشهد والتى نقلتها من الشاشة بالحرف الواحد :

«انتى عارفة أنى ماليش فى الميه.. لازم اسخن الطاسة الأول.. شد وطلع من نخاشيشك .. يا مسا الورد .. مسا الورد يابتاع كله.. بنمسى .. يامسا النرجس.. لولا .. فيكى.. مين يولع الحجر الورد ده ؟ .. قسم ياحبيبى.. قسم .. يا حنين .. على مهلك .. مش كده يا تمساح !!».

مش كده فعلا يا بتوع السينما !؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/١٥

المخرج الذى قال : لا .. !

عندما يخرج كلود ليلوش «رجل وامرأة» .. يكون طبيعيا جدا أن يخرج حسام الدين مصطفى «**امرأة ورجل**».. ففوق كل أزمات السينما المصرية هناك أيضا أزمة أسماء .. فقد ضاقت الدنيا ولم يعد هناك أسماء تكفى لأفلامنا إلا أن نأخذ أسماء الأفلام الفرنسية ونقلبها !

ومع ذلك فأحب أن اعترف بأنى ذهبت لأرى هذا الفيلم وأنا مستفز .. ومتحفز لأن أجد فيلما من أفلام حسام الدين مصطفى: شيء من العنف .. وشيء من الجرى والقفز والضرب بالبراميل .. وشيء من الجنس.. مع ثلاثة من الشياطين أو المغامرين أو المساجين لا يهم .. أى ثلاثة والسلام.. ويكتمل الفيلم !

ولكنى فوجئت بموضوع جيد مأخوذ عن قصة لأديبنا الكبير يحيى حقى.. وبمحاولة للتمثيل الجيد يلمع فيها توفيق الدقن بالذات بدور من أحسن أدوار حياته.. بل وبمستوى إخراج جيد بالنسبة لحسام الدين مصطفى نفسه .. إن حسام فى هذا الفيلم يبدو مختلفا للوهلة الأولى .. عنايته بالتصوير واستخدام الكاميرا والعدسات حجم الكادر الذى تغلب عليه اللقطات القريبة.. ومدير تصوير متمكن هو على خير الله يجعل الكاميرا أداة خلاقة مليئة بالحيوية .. وجو جديد على الفيلم المصرى الفقير جدا فى أجوائه وموضوعاته.. فهنا محجر فى الجبل على حافة قرية مصرية.. والمكان يعطى فرصة طيبة جدا للمخرج ليخلق مادة ممتازة.. وقد اقترب حسام بالفعل فى لحظات كثيرة من أن يشدنا بالموضوع وبأسلوبه هو فى الاخراج الذى كان أفضل من كل أفلامه السابقة .. وقد كنت أعتقد دائما أن مستوى حسام فى التنفيذ الحرفى متقدم عن كثيرين من مخرجينا.. وأن قدراته كمخرج أكبر من مستواه الفكرى الضحل والمتأمرك.. وهذه بالضبط هى مأساة حسام الدين مصطفى فى «امرأة ورجل».. فقد خاف عندما أحس أنه سيصنع فيلما جيدا أو معقولا .. فعاد مرعوبا الى ألاعيبه المعتادة.. الضرب المفتعل والجنس المفتعل والمقزز والأفكار الرخيصة .. فيبدو أن هذا هو عالمه الخاص الذى لم يستطع أن يخرج منه.. فقال لا للنجاح .. واستراح !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/٢٢

« الغضب »

عندما أخرج أنور الشناوى فيلمه الأول «السراب» رحبنا به جميعا باعتباره مخرجا جديدا لم يستعجل المجد ولا الفلوس.. بل جاء من الطريق الصعب: ظل سنين طويلة مساعدا للإخراج فى أفلام عديدة حتى جاءته فرصته الأولى .. فقدم عملا أدبيا له قيمة.. وحوله الى فيلم سينمائى له قيمة أيضا.. وله مستوى طيب لا يقل عن «شوامخ» أساطين الإخراج عندنا الذين عملوا قبله بعشر أو عشرين سنة.. وقلنا يومها : هذا رجل جاد ويبدو أن تجربة السن والخبرة صقلته بما يكفى ليعمل على مهل بعد أن فاتته عجلة الشباب ولهفته على المجد والفلوس.

ولكن هاهو أنور الشناوى يقدم لنا فيلمه الثالث «**الغضب**» الذى نراه قبل فيلمه الثانى «الشيطان والخريف» فما الذى يقدمه أنور الشناوى فى «الغضب»؟ فريد شوقى زعيم العصابة المرعب يسرق ويهرب ويخطف الأطفال ويدخل السجن ليخرج بعد عشر سنوات.. يحاول أن يلعب لعبة التوبة التى أصبحت تلح عليه فى أفلامه الأخيرة محاولا أن يؤكد على شخصية المجرم الشريف الطيب الانسان ابن الحلال.. «المجدع» الذى لا يأكله أحد «أونطة».. لكن الدنيا غدارة والناس أشرار والمجتمع حقير يرفض توبة «المعلمين المجدع» وكأن الجريمة قدر لا مهرب منه .. وكان لا حل إلا فى العودة للاجرام.. ليس لظروف اجتماعية قاسية.. وانما لسبب شديد الهيافة .. أن العصابة تطارد زعيمها السابق بالقوة ليعود لقيادتها بعد «وقف حالهم» فى غيابه.. وفريد شوقى يقاوم ويرفض ويرفع حاجبه ليخطب واعظا جمهور الترسو بحكمته العظيمة : «صاحب الانسانية بيفتكروه لقمة طرية.. كل واحد عايز يمضغها شوية..» وكان يمكن أن يستمر البطل الشعبى فى موقفه الشريف هذا.. ولكن ازاى؟ وكيف يستمر الفيلم اذن ١٧ كيلو ؟ إن عصابة أخرى يقودها ممثل متشنج طول الوقت وارد لبنان واسمه غسان مطر.. تنشق على فريد شوقى وتفتعل معركة وهمية معه من أجل «الألماظات» التى سرقها لنفسه.. وطبعا يسرق زعيم العصابة الجديد عشيقه الزعيم القديم.. ثم يخطف أخته «بنت البنوت» وطبعا أيضا يضرب فريد شوقى كل هذه العصابة بيد واحدة وينهى لعب العيال هذا كله بكام بونية وروسية وسيف يد : تاك .. تاك .. توك .. ويقع الحرامية فى البحر .. وتنجو «بنت البنوت». ولكن بعد أن يقع المخرج شخصيا فى

بحر أفلام الحرامية والمعلمين الجدعان والتاك تاك توك .: يقع بعد فيلم واحد معقول قدمه واعلن بعد ذلك عجزه عن المقاومة فأغرق نفسه راضيا مرضيا فى مؤامرة سينمائية لتصوير بلدنا كلها وكأن ليس بها الا حرامية مثل «جابر .. والاعور .. والغضبان .. وأبو شبكة» واثنين مومسات «وردة» و «نرجس» مهمتهما الوحيدة بيع الجنس الحقير والمبتذل لجمهور الترسو .. فى محاولة لمزاحمة حسام الدين مصطفى فى مملكته.. التى أعترف له الآن بأنه أستاذ فيها .. لأن «الغضب» لم ينجح فى تقليده حتى فى مستواه الحرفى المتمكن فى تقديم هذه النفايات السينمائية.

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/٢٩

« صور ممنوعة »

بعد خمس سنوات من بدء تصوير هذا الفيلم.. وعبر آلاف الصعوبات التى تعرض لها هؤلاء المخرجون الشبان الثلاثة فى إخراج فيلمهم الأول «**صور ممنوعة**» الذى يقدمهم كمخرجين لأول مرة.. تم عرض الفيلم هذا الاسبوع فقط ووسط ظروف صعبة تكتمل بها تجربتهم الرهيبة التى يودون جميعا أن ينسوها.. فالمؤسسة أعطتهم الفرصة بيد.. وأعطتهم ألف مشكلة باليد الأخرى.. بحيث استغرق اعداد «صور ممنوعة» للعرض خمس سنوات كاملة عمل خلالها أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز فى أكثر من فيلم وأصبحت تجربتهم الأولى هذه تجربة متأخرة لا تمثل أفكارهم الآن ولا مستواهم الفنى الذى تقدم كثيرا عن مستواهم المتواضع فى «صور ممنوعة».. ومع ذلك فان محمد عبد العزيز فى «ممنوع» يقدم تجربة جيدة لقصة وسيناريو رأفت الميهى عن محاولة الناس فى امبابة للانتقال الى مستوى الطبقة الأخرى فى «الميريلاند».. وهذه المحاولة للصعود الطبقى تفشل بالضرورة لأنها مغامرة فردية غير مرتبطة بالتغيير الاجتماعى الشامل.. وينتهى الفيلم بهذه العبارة الناضجة التى يدعو فيها الى ضرورة انتقال امبابة - أى الشعب كله - الى هذا المستوى الأفضل.. ويحقق محمد عبد العزيز قدرته السينمائية كمخرج جيد يوحى بالكثير الأفضل.. بشرط أن يجد فرصا أفضل وفى ظروف عمل أفضل..

وفى الجزء الثانى «كان» عن قصة محمد صدقى وسيناريو رأفت الميهى أيضا يقدم تجربة أخرى للطموح الطبقى.. النجار الذى يحلم بقصة حبه القديمة للفتاة التى أصبحت نجمة.. والطموح هنا مستحيل أيضا.. فالوعى بهذه الفوارق الاجتماعية موجود فى هذه القصة القصيرة.. ومحاولة أشرف فهمى لتقديم صورة واقعية للحياة الشعبية محاولة صادقة وجريئة رغم بعض عيوبها بالنسبة لأول تجربة لمخرج جديد.. وأشرف فهمى تقدم كثيرا فنيا وموضوعيا بعد هذه المحاولة الأولى وميزته الكبيرة هى تواضعه الشديد وقدرته على التجربة والتقدم وتطوير نفسه..

أما تجربة مدكور ثابت فى فيلمه «صورة» فتستحق حديثا خاصا فى العدد القادم..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/٥

صـــورة

مدكور ثابت مخرج شاب وذكى جدا ومجتهد ومن أكثر خريجى معهد السينما ادراكا لامكانيات السينما كأداة تعبير .. وكان أول أعماله فيلم تسجيلى جيد باسم «ثورة المكن»..

.. فما الذى قدمه مدكور ثابت فى أول أفلامه الروائية ؟

أنه يبدأ الفيلم بلوحة اهداء يقول فيها بجرأة شديدة «الى الأنا التى صنعت هذا الفيلم» .. وهو شىء لم يحدث فى تاريخ السينما فى العالم.. ولا يمكن أن تصدقه حتى تراه بعينيك على الشاشة..

وقد يكون هذا من حقه.. بل قد يكون من حقه أن يقدم فيلما تجريبيا يحطم به أى قاعدة سينمائية فى العالم.. فمن حق فنان السينما دائما أن يجرب ليقدم جديدا أفضل.. ولن نثير أمام مدكور ثابت حتى الاعتراض بأنه مخرج مصرى يخاطب شعبا نسبته العظمى من الاميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم.. وأنهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتمل الهزار أو التجريب.. بل هم فى حاجة الى سينما يفهمونها أولا لكى تساعدهم على اجتياز مشاكلهم .. فهذا هو واجب أى «أنا» تمارس أى فن فى بلادنا هذه الأيام بالذات.. ومع ذلك فلن نثير هذا الاعتراض.. وسنقبل أن يصنع مدكور ثابت فيلما يخرج من «الأنا» ويذهب الى «الأنا» وبعض المثقفين العباقرة.. ولكنى أقول له رأيى المتواضع.. وهو أنى لست عبقريا فلم أفهم فيلمك.. رغم أنى مدرب على مشاهدة الأفلام وفهمها.. ورغم أنى شاهدت أعقد أفلام فيللينى وبرجمان وبازولينى فانى لم أفهم مدكور ثابت .. ورغم أنى شاهدت «حب الرمان» لبراد جانوف وهو فيلم يحطم منطق السينما التقليدى ولكنى فهمته وأحببته.. وهذا الذى صنعته «الأنا» باسم بريخت ليست له علاقة ببريخت.. لأن بريخت ليس معناه أن يظهر المخرج ويكلم الجمهور ثم يقوم بترقيص أصبعه طربا .. بريخت ببساطة هو أن تناقش قضية معقدة جدا ببساطة شديدة جدا ليشاركك كل الناس التفكير فى حلها .. وقضية «فكيهة» البنت الريفية – التى هى مصر – التى قتلتها بورجوازية المدينة ورأسماليتها المستغلة.. قضية قالها نجيب محفوظ ببساطة لأنه فنان حقيقى ومتواضع.. ولكن ما قيمة ما تصنعه «الأنا» اذا لم تقل شيئا مفيدا للناس وسط كل الأشياء البشعة التى تقولها لهم السينما كل يوم ؟ وما قيمة اعتذار «الأنا» فى آخر الفيلم بلوحة تشكر فيها «كل من احتمل هذا الفيلم حتى النهاية».. ما دام لم يكن هناك أحد فى الصالة ليقرأها ؟ ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٢

« غدا يعود الحب »

مكتوب فى عناوين فيلم «**غدا يعود الحب**» أن القصة لأحمد جلال.. أى أن المخرج الجديد نادر جلال اختار لأول أفلامه قصة أبيه المرحوم أحمد جلال الذى كان واحدا من أهم وأكبر الرواد الأوائل للفيلم المصرى.. وليس هناك اعتراض بالطبع على هذا الاختيار فى ذاته.. ولكن المشكلة أن العقدة فى هذا الفيلم الذى يقدمه نادر جلال للناس فى سنة ٧٢ هى نفس العقدة فى فيلم «ليلى» أول فيلم مصرى والذى اشترك أحمد جلال نفسه بالتمثيل فيه سنة ٢٧ .. بمعنى أن المخرج الشاب لم يجد أن شيئا قد تغير فى مصر ولا فى العالم طوال ٤٥ سنة.. وقد يكون هذا نفسه مقبولا لو أن المشكلة التى يعالجها الفيلمان مشكلة حيوية تلح على أحد هذه الأيام بحيث يختار مخرج جديد دارس فى معهد السينما لكى يبدأ بها حياته السينمائية ،، ولكن الغريب أن أحمد جلال نفسه قدم للسينما المصرية أضافات هامة أنضج بكثير من تلك التى بدأ بها ابنه.. فمن الذى تعنيه الآن فى بلادنا مشكلة البنت التى تحمل من شاب نتيجة غلطة فستصبح حياتها وحياة الشاب بعد ذلك محصورة فى محاولة تصحيح هذه الغلطة ؟ .. أن البنات أنفسهن لم تهد تعنيهن هذه الحكاية.. وحجم هذه «الكارثة» بالنسبة لبنات سنة ٢٧ لم يعد هو نفسه نفس حجمها بالنسبة لسنة ٧٢ .. وهذه بديهية كان مفروضا أن يلاحظها نادر جلال ويلاحظ معها أن البنات تغيرن.. وأن المجتمع كله قد تغير .. وأنه أصبح يواجه مشاكل مختلفة تماما وأكثر جدية.. بل أن البنات أصبحن يواجهن اليوم مشاكل مختلفة .. وكان عليه كشاب عصرى ومثقف ومختلط بالناس وبالمجتمع أن يقدم فيلما من عالم الشباب والفتيات الحقيقى.. ولكن نادر جلال تصور أنه يمكن تطوير المشكلة القديمة بأسلوبه هو الجديد كمخرج.. أى باستخدام كل ما تعلمه من المعهد ومن السينما الجديدة ومن ليلوش .. أسلوب الفلاش باك ..استخدام الألوان استخداما دراميا.. فهناك موضة الآن اسمها ليلوش والألوان.. وفيلم «رجل وامرأة» أساء للسينما العالمية أكثر مما أفادها.. فهذا الفيلم الجيد خلق مدرسة كاملة فى العالم كله تتصور أن السينما الجديدة هى الألوان والفلاش باك.. وأن الاستخدام الدرامى للألوان معناه أن تقدم كل مشهد بلون واحد مستقل..

مشهد المقابر مثلا بلون أزرق شاحب.. ومشهد الجنس بلون أحمر .. وهذه سذاجة ما بعدها سذاجة وفقر فى الموهبة وتقليد عاجز عن الابتكار.. وليلوش أيضا علم هؤلاء الشبان أن التجديد معناه التعبير عن الحب بالجرى فى الجناين وسماع أغنية ووضع زهور «فلو» فى مقدمة الكادر.. والجميع ينسون أن ليلوش هو نتيجة لمجتمع خاص متحضر جدا ومشاكله مرفهة جدا.. وأن الجديد هو الاستفادة بتكنيك ليلوش بتطبيق ما يصلح منه لبيئتنا الخاصة وموضوعاتنا الخاصة.. أو بمحاولة اكتشاف أسلوبنا نحن الخاص وجمالياته الخاصة.

ولكن كل هذا لا يمنع أن نادر جلال حتى من خلال هذا الفيلم كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا .. ولكنه اختصر الطريق وانتهى بالفعل من ثلاثة أفلام أخرى كلها ضرب وجرى وعصابات.. وربما ليس فيها حتى ليلوش نفسه.. وربما كان هذا أفضل له ولنا !؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٩

أفلام الشبان ومذبحة أغسطس

كانت مشكلة السينما المصرية دائما تتركز ببساطة وباختصار شديد فى شيئين: ضحالة موضوعاتها وتكرارها وانفصالها الكامل عن حياتنا ومشكلاتنا الحقيقية.. ثم مستواها الفنى المتخلف والجامد والذى لم يتقدم خطوة عن سينما محمد كريم وكمال سليم وبدرخان.. بل والذى انحدر كثيرا عن مستوى هؤلاء الرواد الذين أعطوا أفضل ما عندهم..

ولقد كانت هناك استثناءات بالطبع فى الشكل والمضمون.. وكانت هناك دائما نماذج قليلة لسينما جيدة تحاول أن تقترب من الواقع المصرى وبأسلوب متطور.. كانت هناك محاولات يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وبركات وكمال الشيخ .. ولكنها ظلت الاستثناء وليست القاعدة .. ولم تكن كافية فى مجموعها لصنع تيار كامل يمكن اعتباره سينما مصرية جيدة وسط التيار الآخر الكاسح من الأفلام التى لا تحقق شكلا ولا مضمونا ولا تنتمى لفن السينما - ولا لأى فن آخر - بأى صلة ..

وعندما يبدأ هذا الاسبوع عرض أفلام الشبان كلها مرة واحدة.. فأننا نواجه تيارا جديدا لا يمكن أن يتجاهله أحد .. هو تيار سينما الشباب الذى اكتشفته فجأة المؤسسة بعد أن ركنت أفلامه الجاهزة فى العلب لعدة سنوات.. فنحن نشاهد مرة واحدة وفى عدة أسابيع متوالية «**صور ممنوعة**» بعد بدء تصويره بخمس سنوات .. و«**الحاجز**» بعد انتهاء تصويره بسنتين .. وهناك أيضا «**غدا يعود الحب**» لنادر جلال و «**زهور برية**» ليوسف فرنسيس الذى يعرض بعد شهر .. والمؤسسة تكتشف هذه الأفلام فجأة فى يوليو وأغسطس عندما يموت الموسم تماما وعندما يصبح جمهور السينما هو جمهور الصيف الزهقان والغارق فى الحر والعرق والذى يبحث عن مجرد المتعة.. فتقدم له المؤسسة أفلام شبان يخرجون لأول مرة وفى ظروف بالغة الصعوبة.. لكى يفاجأ هذا الجمهور بفيلم يحاول مخرجه أن يتفلسف .. فيخرج من السينما الى سينما أخرى فيجد مخرجا يحدثه عن «الأنا» وعن بريخت ويكلم الكاميرا ويقوم بترقيص أصابعه .. وفى السينما الثالثة يحدثه مخرج شاب عن الحياة والموت والضفدعة والشر الذى يحكم العالم.. وفى الفيلم الرابع يقلد المخرج أسلوب ليلوش فى مقابر الغفير .. والنتيجة أن يلعن المتفرج الشبان وأفلام

الشبان وربما آباءهم وأجدادهم أيضا !

● ومذبحة أغسطس هذه التى دبرتها المؤسسة لأفلام الشبان بحيث حشدت أفلامهم كلها مرة واحدة مقصود منها بالطبع كشف ظاهرة أفلام الشبان هذه ووضعها تحت سكاكين الجمهور والنقاد للاجهاز عليها والتخلص منهما مرة واحدة وإلى الأبد .. !

ومع ذلك فلا شيء يعفى الشبان من مسئولية أعمالهم .. ومادامو قد أخرجوا هذه الأفلام بالفعل فعليهم أن يتحملوا النتيجة .. وليس من حق أحد أن يبكى لأن المؤسسة عرضت فيلمه فى الصيف أو لأن التكييف معطل ..

ومع ذلك أيضا فان مذبحة أغسطس لم تنجح تماما.. لأن هذه الأفلام ليست هى كل سينما الشباب.. وانما هى بدايات فقط قد تنجح وقد تفشل ولكنها تدل على أن تيار السينما الجديدة قد بدأ .. وأنه سينجح حتما فى أن يؤكد وجوده ويجدد دماء السينما المصرية الباردة والمتجمدة.. بل أن هذه النماذج التى رأيناها رغم كل أخطاء التجربة الأولى هى أفضل من كل ما تقدمه السينما المصرية الآن.. لأنها على الأقل تملك الثقافة والجرأة على المغامرة وتحاول أن تخرج من ركاكة وملل وتكرار وسخافة أفلامنا التى لا تقدم جديدا ولا قديما الا تخدير المتفرج وسرقه فلوسه !

و فى « **الحاجز**» مثلا وهو أول أفلام محمد راضى محاولة جريئة للخروج عن الاطار التقليدى المستهلك للفيلم المصرى.. وقد نوافق أو لا نوافق على موضوع «الحاجز» ولكننا لا نستطيع أن ننكر جرأة مخرجه وكاتب السيناريو على اختيار موضوع صعب كهذا وجديد على أفلامنا ويثبت أن السينما المصرية تستطيع أحيانا أن تكون سينما عاقلة وأن تفكر .. بل وأن تدعو المتفرج المصرى أيضا الى أن يفكر بدلا من أن ينام أو يستسلم للحظة تخدير ملونة !

ومحمد راضى فى «الحاجز» مخرج أكثر من جيد.. يملك أسلوبا خاصا متميزا يفهم من خلاله موضوعه فيقدم الشكل المناسب له تماما.. وهو شكل فنى متقدم يؤكد فهم المخرج لأدواته جيدا وقدرته على استخدام السينما كوسيلة تعبير .. إن مستوى محمد راضى فى أول أفلامه «الحاجز» يؤكد موهبته كمخرج متمكن يختزن خبرة كبيرة وفهما واعيا للغته السينمائية.. وهو يعالج موضوعا نفسيا شديد التعقيد يمكن أن يسقط أمامه أى مخرج جديد.. إنه يتعامل طول الوقت مع مشاعر داخلية بالغة الحساسية والتعقيد .. وحجم الأحداث الخارجية والحركة الظاهرة – التى تساعد المخرج على اثبات قدرته السينمائية – محدود جدا فى سيناريو «الحاجز».. بحيث كان على محمد راضى أن يعتمد تماما على امكانياته وحدها كمخرج فى تحويل هذا العالم الناعم الخافت من المشاعر والصراعات النفسية الى صورة والى حركة دون أن يسقط الفيلم فى هوة الجمود والرتابة والمونولوجات الداخلية الرتيبة.. وبحيث لا يحس المتفرج أنه يمكن أن «يقرأ» الفيلم دون أن يخسر كثيرا أن لم يشاهده !

ولكن محمد راضى استطاع أن يجتاز هذه التجربة الصعبة بنجاح وأن يؤكد موهبته كفنان

سينما بلا أدنى شك .. هناك سيطرة كاملة على الكاميرا .. واحساس كبير بميزانسين الكاميرا والممثل معا .. وذوق نظيف تماما وراق فى التعبير بالصورة من حيث التكوين والتشكيل واستغلال الديكور والاكسسوار .. وتوظيف جيد لحجم الكادر وتشكيله كصورة .. وقدرة على تحقيق الجو الخاص المناسب لهذا الموضوع الخاص .. ثم قدرة أخرى هى توظيف التصوير الجيد لوديد سرى والمونتاج الجيد لأحمد متولى كما كان هناك مشهد هو أفضل مشاهد الفيلم وهو مشهد الحلم الذى يدفن فيه نور الشريف والذى يؤكد استيعاب محمد راضى الكامل لموضوعه ولقدرات السينما الحديثة..

ولكن هناك أيضا عيوب التجربة الأولى .. الاسراف فى حركة الكاميرا .. الديكور الغريب الذى لا علاقة له بأى بيت مصرى أيا كان مستواه.. ثم الايقاع الذى يصبح مملا ممطوطا فى كثير من المشاهد .. ثم تجريد الفيلم كله فى أحداثه وفى شخصياته الرمزية عن أى علاقة بمجتمع حقيقى.. إن شخصيات الفيلم المحدودة تعيش عالمها الخاص المغلق بلا علاقة حتى بالشارع الذى تسكنه.. وهى شخصيات لا تحمل ملامحها الواضحة ولا تنتمى لبلد ولا مجتمع إلا لنفسها ولتصوراتها الخاصة التى هى تصورات كاتب السيناريو الخاصة أيضا ووجهة نظره من العالم ومن الحياة والحب والجنس. فلا أحد يدرى من أين جاء بهيج اسماعيل بهذه الفكرة عن الحب والمرأة والشر الذى ينتصر على الحب بحيث يحول العالم الى مذبح لا يمكن احتماله أو مواجهته إلا بالشر والكراهية وسيادة الموت والخلاص بالقتل .. ولا أحد يدرى من أين جاء بهذه الشخصيات التى نسمع منها دائما حوارا غريبا ومضحكا عن اذار والضفدعة والفأر والكلب الذى يحب قطة ..

ان المشكلة هى أن لدينا الآن مخرجين شبانا يملكون أسلوبا سينمائيا جيدا ومتمكنا .. ولكنهم جميعا مصممون على أن يبدأوا بداية عالمية.. بمعنى أنهم يقدمون فى أول أفلامهم موضوعا عن الإنسان المعاصر فى أزماته المجردة فى مواجهة العالم.. وهذه مشكلة محمد راضى وممدوح شكرى وسعيد مرزوق معا فى أفلامهم الأولى.. ومطلوب من هؤلاء الشبان الموهوبين الذين يحققون مكسبا حقيقيا للسينما المصرية أن يكفوا عن الاهتمام «بالانسان» المجرد فى أى مكان فى العالم.. ليبدأوا بداية متواضعة بالانسان المصرى فقط .. الذى يعانى كل يوم ليركب الاوتوبيس ويجد شقة ويحمل بطيخة لأولاده .. وعندها فقط يمكن أن يصنعوا سينما عظيمة !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٩

مفاجأة : فيلم جيد لحسن الإمام

لابد أولا أن نعترف بأن فيلم «**حب وكبرياء**» لحسن الامام فيلم جيد.. ولابد ثانيا أن نكون حذرين جدا فى استخدام كلمة «جيد» هذه.. فهو فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام فقط وبالنسبة لكثير جدا من الأفلام المصرية .. فبعد الأفلام الأخيرة السيئة لحسن الامام التى ملأها ببطولات الراقصات وغانيات الكباريهات وبمشاهد الجنس والابتذال والذوق الرخيص .. يجىء «حب وكبرياء». تحفة رائعة بالفعل بالنسبة لهذا المستوى.. بل أنه فيلم خال أيضا من الميلودراما ومن الفواجع والدموع وجرائم الغدر الغاشم.. وهذه معجزة لم يكن يتصورها أحد .. وأنت فى «حب وكبرياء» تحس أنك أمام فيلم نظيف لا يستفز مشاعرك وذوقك الفنى.. أنه فيلم يمكن أن تحترمه وتحترم نفسك أولا وأنت تشاهده..

ولعل حسن الامام يدرك الآن أن النقاد لم يأخذوا موقفا ضده.. وأنهم لم يرفضوه «على بعضه» لأنه حسن الامام..

فهو فى «حب وكبرياء» فاجأهم بأنه يستطيع أن يقدم شيئا أفضل.. وأنه يستطيع أن يخرج فيلما جيدا ونظيفا بالمقاييس التقليدية وأفضل من أفلام مصرية كثيرة.. فلماذا لا يقدمه ؟ ولماذا لا يخرج أفلاما أفضل؟ إن أحدا لا يطالبه بأن يصنع معجزات أو أن يصنع أفلاما طليعية أو ثورية يصلح بها الكون.. ولا أحد يطالبه حتى يصنع أفلاما من الواقع المصرى ومثل هذا الكلام الذى يزعج البعض .. ولكن لماذا لا يخرج أفلاما مثل «حب وكبرياء» الذى يحمل قدرا كبيرا من الذوق والتماسك الموضوعى والعقل ؟ ولماذا لا يتوقف عن النظر الى العالم من بين ساقى رقاصة؟..

وفى «حب وكبرياء» لابد أن نتغاضى عن أشياء كثيرة.. سنحاول أن نتجاهل مثلا أن أعادة إخراج الأفلام المصرية القديمة هى افلاس فنى كامل لأن أفلام فاتن حمامة القديمة ليست تحفة شكسبير.. ولأن أحدا لن يقدمها برؤية عصرية جديدة لأن أحدا لا يملك رؤية أصلا .. وسنتجاهل أن موضوع «ارحم دموعى» الذى أصبح «حب وكبرياء» هو موضوع هايف أصلا وشديد السذاجة وأن مسألة القصور وأصحاب المصانع ليست لها علاقة بمصر ٧٢.. وسننسى كثيرا من عبارات

الحوار التى تستفز الإنسان المصرى العادى : «حننزل فى البوريفاج .. حاجة يا بنى ايه .. فانتوم.. عازماك الليلة فى فلسطين.. صاحب المصنع اللى جنبنا.. ماقلتليش يا عمى ايه رأيك فى مشروع المصنع.. وافق يا عادل من بكرة تبقى مدير أعمال دادى..» وغيرها من ملامح عصر خرافى غارب وغير موجود مثله مثل الناس السعداء على الشواطئ والحب فى الجناين بالألوان واستعراض الفساتين والقمصان واللحم النسائى الأبيض فى المايوهات .. وبعض «الايفيهات» الجنسية التى لا يمكن أن يستغنى عنها «أبو على» مثل : جرى ايه يا واد .. حد يسيب بيته ليلة الجمعة ؟!

ولكن الفيلم رغم هذا كله فيلم جيد فعلا بالنسبة لحسن الامام.. فنحن أمام موضوع معقول ومتماسك.. وليست هنا كوارث ولا رقص وغناء وجنس مبتذل.. بل أن المفاجأة الحقيقية هى أن حسن الامام فى هذا الفيلم مخرج جيد.. بمعنى أن وسائله السينمائية وسائل مخرج يعرف عمله ويحكمه الاحساس الجمالى والذوق السليم .. بل أن هناك حركة كاميرا.. ويبدو مثلا أن حسن الامام اكتشف «الشاريوه» أخيرا.. بل أنه يقدم لقطة هائلة أذهلنى بها .. فبعد توقف المصنع وبطالة عماله.. يقدم لقطة عامة لفناء المصنع والريح تدفع قطع القطن على الأرض الخالية.. إن حسن الامام يقول الشعر أيضا!!

أرجو أن يصمد فقط ولو الى الفيلم الثانى !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/٢٦

وعن السينما .. و «الخطافين» . !

ليس هذا نقدا لفيلمى « **الخطافين**» و«**الشيطان والخريف**».. فليس فيهما ما يستحق النقد.. ومن مصلحة كل العاملين فى هذين الفيلمين إلا يتحدث عنهم أحد لا بالخير ولا بالشر .. ثم ان المسألة زادت عن حدها جدا وأصبحت مملة حتى أصبح من الصعب أن أجد ما أكتبه عن أفلام ينحدر مستواها يوما بعد يوم كأن هناك سباقا رهيبا بين مخرجينا نحو الاردأ والاسخف ..

وغير معقول أن يقول الناقد نفس الكلام كل مرة .. لأنه يحس كل مرة أنه يشاهد نفس الفيلم.. بحيث أصبح حتى أنور وجدى وحسين فوزى وعباس كامل مخرجين عظماء بالفعل لأنهم على الأقل قدموا الفيلم الاستعراضى المصرى.. أما الآن فلا شىء أبدا .. لم يعد هناك حتى الرقص والغناء والكوميديا التى كنا نتهمها باغراق المتفرج فى عالم مسل ..

ان مخرجا مثل حسام الدين مصطفى مثلا يقدم نفس الفيلم كل مرة .. نفس الفيلم فعلا وبلا أى مبالغة : العصابة ضد الرجل الطيب. الكباريه والبنت التى تعرى جسمها. فريد شوقى ضد توفيق الدقن .. والأسماء تتغير فقط من الشياطين الى الاشرار الى الخطافين .. وقلنا ألف مرة وفى كل أفلامه أنه مخرج متمكن حرفيا ولكنه يبدد قدرته فى موضوعات هايفة. ولكنى ألفت نظر حسام الى أن حتى مستواه التكنيكى كمخرج هبط كثيرا فى «**الخطافين**» عنه فى أفلامه السابقة التى كنت أتابعه فيها باهتمام لأن مستواه فيها متقدم كمخرج مثل «امرأة ورجل». فما الذى بقى من حسام مصطفى اذن فى «الخطافين»؟

أما أنور الشناوى فيبدو أنه قرر اختيار الطريق الاسهل وانتهى هو أيضا بمجرد أن بدأ . لقد كان مخرجا جيدا فى «السراب» ثم قرر التوقف بعد فيلم واحد وجاء فيلمه الثانى «الغضب» – أردأ من «السراب».. ثم جاء فيلمه الثالث «**الشيطان والخريف**» اردأ من «الغضب» ..

الجديد فى هذين الفيلمين هو هذه الجرأة الشديدة فى استخدام الايحاءات الجنسية الصريحة جدا فى الحوار ووضعها بذكاء وتقطيعها على ألسنة الممثلين لكى «تفرقع» بين جمهور الترسو . فى «الشيطان والخريف» تقول ممثلة لممثل : «أنا مش عاوزة لبن .. أنا عايزة دم» وفى «الخطافين» تقول ممثلة لممثل : ما تحط .. يسألها : احط ايه ؟ .. تقول : السكر . كلام برئ جدا فات على الرقابة .. ولكنه لا يفوت على المتفرج ولا على كتاب السيناريو . والبقاء لله. فى الذوق والأخلاق معا !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/٢

« بيت من رمال »

الفيلم الجيد .. والمصور الذى أصبح حالة خاصة

مرة أخرى يقدم المصور عبد العزيز فهمى على مغامرة سينمائية لا يمكن أن يقدم عليها غيره.. ومرة أخرى يثبت هذا الفنان العظيم أنه ظاهرة غريبة ومنفردة قائمة بذاتها.. بحيث لا تبدو لها علاقة بما وصلت اليه الحال فى السينما المصرية.. أن قيمة عبد العزيز فهمى الأولى هى بالطبع فى كونه مصورا سينمائيا مصريا عظيما حقق فى أفلامه مستوى يرتفع بتصوير الفيلم المصرى إلى مستوى لا يقل بحال من الأحوال عن مستوى أفلام والتر لاسالى أو رينيس لوكومب أو جيانورى فينانزى وغيرهم من المصورين الذى اعتدنا أن نقدسهم لأنهم أجانب.. ولو ارتفع مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى الى مستوى تصويره لها لأصبحت أفلاما عالمية ببساطة شديدة.. ولكن المشكلة أن السينما ليست لوحة وليست كتابا .. وأن مصور السينما مهما كان عبقريا فانه يعمل مع موضوع ومخرج وديكور وممثلين ليسوا عباقرة دائما.. وأبدا .. ومع ذلك فان مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى يظل دائما هو أفضل أفلامنا .. ربما لأن مجرد موافقته هو على تصوير فيلم يعنى ضرورة توفر مستوى جيد لكافة عناصر الفيلم الأخرى.. ومع ذلك فليست موهبة عبد العزيز فهمى كمصور هى وحدها التى تجعله «حالة خاصة» فى السينما المصرية.. وانما شخصيته هو نفسه كفنان... ولا أعنى بهذا مجرد سلوكه كانسان بسيط جدا وصادق وشديد الاخلاص ويتمتع بشىء من الجنون الضرورى والمغامرة، فكل هذا لا يكفى لصنع فنان جيد .. ولكن عبد العزيز فهمى هو الوحيد الذى يحاول أن يحترم مستواه الفنى فلا يهبط به الى أى عمل.. وهو المنتج الفقير الذى يصمم رغم ذلك على المغامرة بفلوسه القليلة بين وقت وآخر ليقدم فيلما محترما.. ويصل جنونه ومغامرته الى قمتهما عندما يقدم مخرجا جديدا لأول مرة.. وهو شىء لا يصنعه تجار السينما الذين لا يضعون القرش إلا فى الفيلم المضمون وبالأسماء المضمونة.. ومن هنا فليست صدفة أن عبد العزيز فهمى هو الذى صور أول أفلام عدد كبير من أحسن مخرجينا من توفيق صالح الى شادى عبد السلام وسعيد مرزوق... والغريب أنه

لا يغامر أحيانا بفلوس المؤسسة أو منتج آخر ولكن بفلوسه شخصيا.. ومع أسماء مجهولة تماما وفى موضوعات تحمل كثيرا من روح المغامرة والتجديد هى أيضا.. بحيث تحاول كسر الدائرة المغلقة للفيلم المصرى لتقديم سينما جيدة..

وآخر صور الجنون المطبق - بالمنطق التجارى - هى أن ينتج عبد العزيز فهمى فيلم «بيت من رمال» فيعطى بطولته لوجهين جديدين تماما لم يسمع بهما أحد.. فهذه كارثة بالنسبة للسينما المصرية.. أن رأس المال جبان بطبعه.. وفى السينما المصرية بالذات قد يغامر المنتج بتقديم مخرج مجهول على اعتبار أن المخرج ليست له قيمة بالنسبة لجمهور لا يفرق كثيرا بين فيللينى وعلى طبنجات.. ولكن جمهورنا يدخل الأفلام أساسا من أجل أسماء أبطالها.. واذا كانت أسطورة النجوم قد تحطمت فى السينما العالمية كلها حتى حقق فيلم «قصة حب»نجاحا خرافيا باسمين مجهولين تماما : آلي ماكجرو وريان أونيل .. فليس عندنا منتج يمكن أن يعطى بطولة فيلمه لسارفيناز وعلى كمال سوى عبد العزيز فهمى.. ومع ذلك فقد نجح هذان الشابان إلى حد كبير .. وبالذات سارفيناز التى تعتبر اكتشافا بالنسبة للبطلة التى تبحث عنها دائما السينما المصرية.. فهى جيدة التعبير جميلة مليئة بالحيوية ويمكن أن تكسر احتكار البنتين أو الثلاث اللاتى يقمن بكل العمل ولا يحملن من المواهب سوى الباروكة والمايوه. وعلى كمال أيضا أدى دورا جيدا وأفضل كثيرا من الأدوار الأولى لكثير من نجومنا الكبار الآن.. وميزته أنه بسيط وواثق أمام الكاميرا.. ويمكن أن يكسر أيضا فقر المواهب الشديد الذى نعانيه وإن كانت المشكلة التى ستواجهه هى حجمه الكبير ووجهه القوى وخصوصا عظام الوجنتين .. بحيث لم يقتنع أحد فى «بيت من رمال» أنه صبى فى السابعة عشرة..

وقد وقف عبد العزيز فهمى وراء هذين الوجهين الجديدين كمدير تصوير بحيث قدمهما فى أحسن اطار تكوينى ولونى يمكن أن يحلما به .. والتصوير عموما فى هذا الفيلم عمل متكامل من حيث الاضاءة والتكوين والألوان خصوصا فى فيلم ناعم يعتمد تماما على جماليات الصورة وعلاقة البطلين بالمكان.. وسواء فى التصوير الداخلى أو الخارجى - وهو معظم الفيلم - فقد حقق عبد العزيز فهمى مستوى لا يقل عن الأفلام العالمية كما قلت ..

ولكن الجديد والجرئ فى «بيت من رمال» هو موضوعه القوى الذى كتبه مخرجه سعد عرفه. وهو حالة خاصة أخرى فى أفلامنا .. فهو مخرج هادئ خافت الصوت دائما رغم أنه من القلائل الذين يقدمون أفضل مستويات أفلامنا ،.. والغريب أن سعد عرفة لا يتمتع «بالصيت» الذى تعودنا - حتى النقاد - أن نمنحه لعدد من مخرجينا «الكبار» رغم أنه حقق مستوى من النضج فى أفلامه الأخيرة القليلة.. وهو يتعرض لموضوع جرئ بالفعل فى «بيت من رمال» هو موقف مجتمعنا من الحب .. وهو يقدم شخصيات قليلة يلخص بها كثيرا من تناقضاتنا الاجتماعية والفكرية حسب تصوره هو .. ولكن الفكرة الخاطئة التى تسيطر على سعد عرفه هى تصوره أن التناقض

الأساسى هو بين التحرر والتدين.. فهو يضع الدين فى مواجهة التقدم الفكرى أو الاجتماعى.. وهذا أحد مظاهر المشكلة الحقيقية فى مجتمعنا فقط وليس جوهرها .. فالمشكلة أعمق من هذا.. كما أنه اساء اختيار نموذج الحب الذى يحاربه المجتمع: الأسرة والقانون ورجل الدين «المأذون».. فقد وقف هؤلاء جميعا ضد زواج الشابين لأنهما فى السابعة عشرة.. وهذا رفض طبيعى ومنطقى جدا ولا علاقة له بالرجعية ولا بالتحرر.. فلا أحد يمكن أن يدعو الى زواج الأطفال .. ولو أنه اختار قصة حب طبيعية يحاربها المجتمع لكانت القضية أقوى وأكثر منطقا فى كشف عداوة القوى المتخلفة للحب.. ومع ذلك فنحن مع كل كلمة من أجل الحب وضد التخلف !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/٢

« الشيماء .. » وأزمة الفيلم الدينى

تحقق الأفلام الدينية نجاحا تجاريا أكيدا فى العالم كله لأنها تخاطب منطقة فى وجدان الناس من السهل جدا مخاطبتها واستمالتها.. وهى منطقة الشعور الدينى والايمان المطلق بالمقدسات الخارجة عن وعى الانسان المادى بالواقع.. وأدرك فنانو السينما فى كل مكان هذه الحقيقة واستغلوها بذكاء منذ أول أيام السينما.. فكانت الموضوعات الدينية من أول الموضوعات التى عالجتها السينما العالمية منذ بدايتها وربما أولها على الاطلاق .. وربما أيضا كانت الانتاج الدينى دائما هو أضخم انتاج فى تاريخ السينما العالمية كله.. لأن الشركات المنتجة التى أغدقت على تمويل هذه الأفلام لتحقق الجلال والقداسة المطلوبين لمثل هذه الموضوعات.. كانت تدرك تماما أنها أضمن الوسائل لتحقيق عائد سريع لا يحتمل الشك أو المغامرة.. حتى لقد حققت هذه الأفلام قمة ضخامتها فى سلسلة الأفلام الدينية التى أنتجتها هوليوود لسيسيل دى ميل وكنج فيدور وغيرهما مثل «الوصايا العشر» و«بن هور» و«ملك الملوك» وعشرات أخرى من الأفلام التى حققت عائدا ماديا ومعنويا كبيرا فى كل العالم.. وحيث ستغلت هوليوود حتى العقائد المقدسة لبث أخطر الأفكار المتعصبة والصهيونية.

ولقد جربت السينما المصرية فى فترات عديدة من تاريخها انتاج الأفلام الدينية أيضا.. ولكنها كانت الأفلام الدينية الوحيدة التى تفشل فكريا وماديا من بين انتاج العالم كله لهذا النوع.. لأن امكانياتها المادية أولا لم تكن كافية أبدا لتحقيق الانتاج الضخم والديكورات والاعداد الكبيرة الضرورية عادة لمثل هذه الأفلام .. صحيح أن المخرج الايطالى الكبير بازولينى أخرج «انجيل متى» بانتاج متواضع جدا.. ولكن الفرق أن بازولينى قدم هذا الفيلم بوجهة نظر خاصة.. ونحن ليس لدينا بازولينى ببساطة وليس لدينا فنان فيلم يملك وجهة نظر تجاه الموضوع الدينى الذى يعالجه .. وهذا هو السبب الثانى والرئيسى لفشل أفلامنا الدينية.. فكل مخرجينا الذين تصدوا لهذه الموضوعات الصعبة كانوا مجرد رواة .. يفتحون كتب التاريخ الاسلامى ويحكونها بالصور .. ويقفون عند مجرد الواقعة التاريخية دون أى محاولة للفهم والتحليل واستنباط المعانى النبيلة لاسقاطها على الحاضر.. رغم أن التاريخ الاسلامى ملىء بالوقائع المذهلة التى تمتلئ بالقيمة

الفكرية والسياسية والدرامية العظيمة التى يمكن لفنان السينما الواعى أن يحولها الى أفلام رائعة فنيا وفكريا معا.. ولعل السبب الثالث أيضا هو تحريم ظهور الشخصيات الاسلامية الكبيرة على الشاشة مما خلق مشاكل عديدة أمام السينما المصرية فى تناول هذه الموضوعات تناولا كاملا.. فبقيت موضوعات أبطالها غائبون دائما.. لا نراهم وانما نسمع عنهم على ألسنة الآخرين.. فالبطل غائب والشخصيات الثانوية فقط هى التى تتحرك وتحوم من حوله ..

ولكن السينمائيين المصريين هم الذين وضعوا أنفسهم فى هذا المأزق.. لأنهم توقفوا فى تناولهم للموضوعات الدينية عند مرحلة واحدة فقط هى مرحلة ظهور الإسلام أو فجر الاسلام حيث يستحيل اظهار الأبطال الحقيقيين – وأولهم الرسول والصحابة – على الشاشة.. لأن أحدا من سينمائيينا الأفاضل الذين يريدون أن يتاجروا حتى بالدين دون أن يصلوا إلى جوهره .. لم يحاول أن يفتح أى كتاب فى التاريخ الاسلامى ليكتشف قصصا رائعة من الحكمة والعدل والشجاعة وحرية الانسان وزهد الحكام والتجرد من الغش والسرقة والرشوة والزيف وظلم العباد . فأين مخرجونا من هذه القيم النبيلة التى هى جوهر الاسلام الحقيقى؟

ومع ذلك فرغم الفشل الدائم لأفلامنا الدينية – ماديا وفكريا وسينمائيا – فان السينما المصرية مصممة دائما على انتاج أفلام دينية.. وبعد سنة واحدة من الفشل «التاريخى» لفيلم «فجر الإسلام» نعود فننتج «الشيماء» أو «شادية الإسلام» .. والشيماء هى أخت الرسول التى اشتركت معه هى وأخوها عبد الله فى الرضاعة من السيدة حليمة السعدية.. وكانت الشيماء من أوائل من آمنوا برسالة محمد عندما كانت قريش كلها تحارب هذه الرسالة بالقوة وبالمال وبالشر.. واحتفظت الشيماء بموقفها الشجاع هذا رغم حياتها وسط بنى سعد احدى عشائر العرب الصغيرة التى تعارض الدين الجديد.. بل ورغم زواجها من بجاد أحد أبناء هذه العشيرة وحبها له .. ومن هنا تولد دراما هائلة تصلح موضوعا سينمائيا ممتازا.. خط الصراع الأساسى فيها هو بين حب الشيماء لأخيها محمد ودينه الجديد.. وحبها فى نفس الوقت لزوجها بجاد الذى يحارب هذا الدين هو وقومه بكل عنف.. ويقع هذا كله وسط الصراع الكبير بين محمد وقريش.. بين الدين الجديد بكل معانيه السياسية والاجتماعية فى المساواة والعدالة وحرية الإنسان وحب الفقراء.. وبين القيم الاقطاعية والدكتاتورية لمجتمع الجاهلية القبلى المتسلط الذى يحكمه أعيان قريش وتجارها وسراتها وقوادها العسكريون.. فضلا عن دهاة يهود الأوس والخزرج..

هنا مادة سينمائية هائلة اذن.. فما الذى فعله بها الفيلم ؟

● يركز السيناريو على الشيماء كشخصية محورية تنطلق منها كل خيوط الصراع مع بعض المؤامرات التى دبرتها قريش وبنى سعد ضد محمد .. وبعض المعارك التى قادوها بعد محاولات قتله قبل هجرته الى المدينة.. واذا كان صحيحا تاريخيا أن الشيماء كانت مغنية فليس معقولا أن يبالغ السيناريو فى حجم مسألة الغناء هذه بحيث يقدم الشيماء أقرب الى المطربة المحترفة.. فهى

تبدو متفرغة تماما للغناء طول الوقت وفى كل مناسبة.. حتى أن المعجبين من القبائل الأخرى يدخلون بيتها فى أى وقت لينعقد مجلس الطرب .

و .. «غنى يا شيماء» .. ولا أحد يدرى كيف كانت الشيماء تفرض عليهم أغانيها فى مدح محمد والدين الجديد بينما يمقته الجميع ويحاربونه.. منتهى التسامح والتحرر الفنى والعقائدى فى الجاهلية الأولى !

ولقد كانت الشيماء بهذا الشكل الذى قدمها به الفيلم تحل كل مشاكل المجتمع العربى فى فترة من أخطر فتراته بمجرد الغناء.. فهى تغنى فى البيت وفى الوادى وفى الجبل وفى الفلوات ووراءها جموع الناس يرددون كلماتها كزعيمة ثورية.. بل ان الشيماء استطاعت أن توقف حربين بمجرد أن جعلها الفيلم تغنى للجيوش الذاهبة للحرب تدعوها لعدم الذهاب.. فكانت الجيوش تنفض بالفعل ويذهب كل واحد الى حال سبيله.. وبهذا الشكل الساذج استطاع الفيلم أن يحل كثيرا من المشاكل وان يحول اللحظات التاريخية الحاسمة الى لحظات كوميدية لأن صانعى الفيلم تصوروا أنهم يقدمون اختراعا جديدا هو «الميوزيكال دينى».. أى الفيلم الدينى القائم على الغناء والموسيقى !

ورغم أن الفيلم يخاطب الجماهير الواسعة فى أعرض وأبسط حالاتها إلا أنه يتحدى هذه الجماهير تماما أن تفهمه.. فهو أولا لا يتجاوز مرحلة فجر الإسلام ويحكى الوقائع التاريخية التى يعرفها طلبة المدارس ولا يقدم أى تحليل أو وجهة نظر أو استخلاص موقف أو قيمة تصلح لعصرنا .. ويكتفى ببعض المواقف التى يمكن أن تثير عواطف الجمهور الى التصفيق.. ويغفل أسباب الصراع الأساسية بين محمد وقريش.. فلا أحد يمكن أن يفهم سر ضراوتهم فى حرب محمد لأن الوعى التاريخى غائب عن الفيلم.. فنحن أمام مجموعة من الأشرار يحاربون بطلا لا نراه ولا نعرف أسباب هذه الحرب.. والأحداث معقدة جدا والحروب متداخلة بحيث لم يعرف أحد من يحارب من .. والحروب تنشب ثم تتوقف فجأة لنرى جيشا كاملا وقع فى الأسر.. والشيماء تملك قوة هائلة وتأثيرا غريبا على الناس دون مبرر خاص ومقنع سوى أنها مغنية. وهى تمسك السيف لتضعه فى رقبة عكرمة الشرير حتى يسيل منه الدم على الطريقة الامريكية.. وشخصيتها تتخبط بين المطربة والقديسة والزعيمة الثورية والفارسة دون أن تصاغ هذه الملامح كلها فى شخصية محددة ومقنعة.. ثم ان المتفرج المسكين يرى هذا كله على طريقة السينما الصامتة.. لأن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى الحوار .. أنه ليس حتى بالعربية الفصحى.. وانما بعربية قريش التى انقرضت .. وفضلا عن رداءة الصوت التقليدية فى الفيلم المصرى فان كاتب الحوار يختار اللغة الاسترالية ليضعها على ألسنة أبطال المفروض أنهم يخاطبون جمهورا من البسطاء.. ويكفى أن أبسط عبارات الفيلم وأكثرها فهما هى هذه : «عمت صباحا يا أخا العرب.. تبا لكم أيها المخادعون.. ويحك .. أفصح.. اصمتى يا امرأة.. والله لئن لم تصمتى لأضربن عنقك».. ثم

نسمع الشيماء تغنى أمام فراش زوجها الجريح : «واجريحاه!» .. ثم تصل الكارثة الى قمتها عندما نسمع عبارة كهذه «انكم لقوم بخت» بضم الباء والتاء.. ثم عندما نكتشف أخطاء نحوية فى فيلم اسلامى مثل «لو كان فى قريش خيرا» وصحتها «خير» طبعا !

ويمكن أن تكتمل الصورة عندما نتأمل معاناة المتفرج المسكين فى محاولة فهم وحفظ أسماء الشخصيات نفسها.. صحيح أن الفيلم تاريخى.. ولكن ما ذنب متفرج ٧٢ لكى يتابع فيلما أسماء أبطاله : «الشيماء . بجاد . عكرمة . شاس . الحارث . النجدى العراف . سراقة بن مالك . هند بنت عتبة . نوفل الديلى . كنانة . مرسع. جدى . بديل. هودة . دريد بن الصمة !! » وهى أسماء لم أفهمها بالطبع من الشاشة ولكنى نقلتها بالحرف من «السيناريو» الذى يوزع مع الفيلم !

أما حسام الدين مصطفى فقد أكد من جديد موهبته الحرفية وقدم فيلما «كبيرا» بالمعنى الشكلى.. حرك مجاميع كبيرة واستغل المساحات الواسعة والحركة السريعة والايقاع المتدفق والتكوين الذى أجاد فيه استخدام المستويات المختلفة للمنظر .. بحيث قدم أفضل أفلامنا الدينية سينمائيا .. وبذل جهدا كبيرا لكيلا يطبع الفيلم بأسلوبه المعروف فى العنف والحركة بحيث لا يتحول الى «الشيماء الثلاثة».. ولكنه وقع فى اغراءات شكلية عديدة أكثرها سذاجة مشهد مؤامرة قريش على محمد التى استخدم فيه حركة «الزوم» ٣٤ مرة وهو رقم خرافى لم يحدث فى مشهد واحد فى تاريخ السينما كله .. كما لم ينس طبعا أن يحشر «رقصتين بطن» لأن الكفار طبعا كانوا يعرفون الكباريه أيضا .. ويبقى الشىء الرائع فى هذا الفيلم وهو صوت سعاد محمد العظيم الذى لم تفسده الغلطة البشعة وهى استخدام «الاورج» الكهربائى الذى لم يكن معروفا قطعا أيام عكرمة ودريد بن الصمة !! ...

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/١٦

ما هى بالضبط حكاية ..
البنت التى اسمها مرمر ؟

بعد أن تقضى ساعتين فى فيلم «**حكاية بنت اسمها مرمر**» ستخرج لتسأل نفسك: ايه الحكاية؟ ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله ؟ ما هى قضية البنت التى اسمها مرمر بالضبط ؟

تركت مرمر بيتها فى بنى سويف لتلتحق بكلية البنات فى القاهرة. أقامت فى بيت خالتها حيث التقت من جديد بأحمد ابن خالتها الذى تربطها به ذكريات اللعب وهما طفلان.. ذات ليلة ضبطوا أحمد فى حجرتها فطردوها من البيت وأعادوها الى بنى سويف لتتزوج من جاد الله الثرى الجلف الذى لا تحبه.. لكنها استأنفت علاقتها بأحمد من جديد وضبطها زوجها معه من جديد أيضا فحاولت قتله.. وطلقها.. لكنها لم تتزوج أحمد وقررت أن تشتغل مضيفة طيران.. وانتهى الفيلم بلقطة لطائرة تحلق فى الجو !!

طيب .. وبعدين ؟!

لماذا يحكى لنا الفيلم حكاية البنت التى اسمها مرمر ؟ ما هى العبرة أو الخبرة أو الحكمة البليغة التى نخرج بها من حكاية البنت التى اسمها مرمر ؟

هل هو فيلم عن تقاليد الصعيد الجامدة التى ألقت بمرمر فى أحضان رجل متوحش لا تحبه لمجرد أنه اشتراها بفلوسه ؟

هل هو فيلم تربوى عن مساوئ التربية الخاطئة التى استخدمتها أم مرمر مع مرمر منذ طفولتها بحيث ألغت شخصيتها وعلمتها أن تخاف حتى من أنوثتها ؟

هل هو فيلم أخلاقى عن القيم الخاطئة التى تسود أحكامنا على الحب والجنس والحرية والصداقة ؟

أن كل هذه الموضوعات موجودة فى الفيلم ولكنها موجودة بالصدفة كمجرد خطوط خافتة لا تشكل فى مجموعها – ولا يشكل خط واحد منها – مشكلة حقيقية جديرة بأن تصبح موضوعا لفيلم .. بحيث تحس فى النهاية أن هذه «الدوشة» كلها حدثت لمجرد أن بعض الناس جلسوا مرة

معا.. ففكروا فى صنع فيلم.. ولمجرد أن يقوم منتج بالانتاج ومخرج بالإخراج.. وممثلة بالانفراد بالبطولة !

لقد كان يمكن دخول كاتب السيناريو سيد خميس ميدان الكتابة للسينما كسبا حقيقيا لهذا المجال الذى احتكره تجار الأوهام وقصص الكباريهات والعصابات .. فسيد خميس يملك الخبرة ويملك الجدية والتفكير الناضج.. وهو فى هذا الفيلم يكتب سيناريو جادا بالفعل ويحاول أن يلمس بعض قضايانا الحقيقية ولكن من بعيد جدا وبخوف واستحياء شديدين كأن نسمع أحيانا جملة عابرة هنا أو هناك مفروضة فرضا على ألسنة الممثلين بحيث لا تترك أثرا مثل «ملعون باداء الصمت» و «أهو احنا كده نعالج كل مشاكلنا يا بالشعر يا بالأغانى».. والتعبير عن كل الأشياء الأخرى يتم بالحوار أيضا .. كمية رهيبة من الحوار .. لأن السيناريو يغلب عليه الطابع التليفزيونى تماما .. فى الجو العائلى والحوار الكثير والحركة المحدودة فى الديكورات والايقاع البطئ وحتى فى أسلوب الإخراج الذى حصر فيه بركات نفسه فى تكنيك التليفزيون المحدود فى اختيار حجم واحد للكادر هو الحجم المتوسط ليسود الفيلم كله .. وحتى فى اغفال استخدام الألوان استخداما جماليا أو دراميا بحيث نحس فى النهاية أننا لم نكن لنخسر شيئا لو رأينا الفيلم بالأبيض والأسود!..

أن الغريب الآن أن مخرجا كبيرا مثل بركات أخرج منذ سنوات عديدة «دعاء الكروان» و«الحرام» يعود مستواه فيتراجع ويقبل الآن إخراج أى أفلام باهتة وضعيفة ومن أجل الرواج التجارى وبلا أى اضافة حقيقية لمستواه الحرفى كمخرج بل ومع التقهقر الى الخلف فلماذا لا يقاوم بركات وهو يملك المقاومة ؟ وما هى القيمة الفنية أو الموضوعية لفيلمه عن البنت التى اسمها مرمر ؟

ان الخلفية الاجتماعية الهائلة التى تعطى القصة فرصة لمعالجتها تبدو ضائعة تماما بحيث لم تبق إلا الحكاية الفردية لبنت اسمها مرمر .. والفيلم صادق بالفعل فى تقديم «حكاية» مجرد حكاية بلا أبعاد ولا أعماق ولا مغزى.. كأنه مجرد «سيرة ذاتية» أو فيلم تسجيلى طويل عن وقائع حياة السيدة مرمر وظلم الناس لها .

لم يتعرض الفيلم للعلاقات الاجتماعية الشديدة التعقيد والتخلف التى جاءت بمرمر من الصعيد الى القاهرة ثم أعادتها الى الصعيد لتلقيها فى فراش زوج جلف .. لم يرسم الفيلم صورة لهذه الأرضية الاجتماعية الا ببعض عبارات الحوار التليفزيونى «اوعى يا مرمر تعملى كذا وكذا ..».

لم يتعرض الفيلم لشخصية الزوج الغنى الذى يحتمى بالدين ليخفى نزواته الجنسية الشرهة.. هذه الشخصية الخصبة المليئة بالدلالات من حيث سيطرته الاقتصادية على البيئة المتعلية المختنقة ومن حيث تركيبته المليئة بالكذب والشراسة والادعاء الدينى والنفاق.. وقدرة هذه الشخصيات فى

المجتمعات المتخلفة على السيطرة فكريا واقتصاديا .. وهذا الجانب الآخر الاستغلالى والدجال لمثل هذه الشخصية فى مجال سيطرتها الادارية والسياسية والذى بدأه الفيلم بالفعل فى مشهد هزيل للعمال يهتفون للمدير جاد الله .. كل هذا اختفى تماما من الفيلم الذى كان مشغولا فقط بالازمة الخاصة للسيدة مرمر.. وتحولت شخصية جاد الله الى مسخ كاريكاتيرى يأكل ويتجشأ ويقفز على السرير باستمرار ويلقى «بالافيهات» التى تستهدف اضحاك جمهور الترسو .

وحتى شخصية مرمر نفسها كان يمكن أن تكون نموذجا لصراع الفتاة المصرية الطامحة للتعليم وللحب وللحرية وسط عوائق اجتماعية وأخلاقية عديدة.. ولكنها تحولت الى شخصية باهتة وبلا ملامح وبلا قدرة على تجسيد أى صراع أو معاناة .. لأنها لم تجسد من البداية أى معركة حقيقية .. أن حصرها الفيلم فى مشكلتها الخاصة عندما عزل الشخصيات كلها فى حركتها الخاصة ودون أن يربطها بصراع اجتماعى كامل.. إلا من خلال بعض عبارات الحوار .. حتى شخصية أحمد الشاب الضعيف السلبى الذى لا يدافع عن حبه أبدا.. لا نفهم سر ضعفه هذا الا فى جملتى حوار يقولهما لسامية شكرى وهو يتمشى معها ليشكو من ظروف طفولته وتربيته.. فكل ألغاز الفيلم يفسرها بالحوار.. وكل مشاكل الفيلم يحلها بالحوار.. بل أن الفيلم يخترع - وبالحوار أيضا - حلولا عبقرية لكل مشاكلنا المزمنة.. وهذه الحلول العظيمة هى الحب والمذاكرة والعمل.. إن مشكلة الشاب المصرى يمكن حلها ببساطة بأن يقرر العمل.. وأن يحب زميلته فى الكلية ويتزوجها ويذاكر ويجد وظيفة بعد الظهر .. والعصا السحرية فى سينما ميامى تتكفل بتحقيق تلك المعجزات فى ثوان.. محمد خيرى تلميذ فى الجامعة قال لسامية شكرى زميلته التى يحبها : «نتجوز وندور على شقة ونشتغل بعد الظهر أنا بتلاتين جنيه وانتى بخمسة وعشرين .. ونذاكر .. » وفى اللقطة التالية مباشرة ان كل هذا قد تحقق .. وفى اللقطة الثالثة كانت سامية شكرى تحل مشكلة الطعام أيضا بجملة واحدة : «مرة نتعزم.. ومرة نصوم.. ومرة نصهين .. ومرة ناكل هوا » ومرمر نفسها قررت فجأة أن تشتغل.. فاكتشفنا أن المشكلة الوحيدة أمام الفتاة المصرية التى تبحث عن عمل هى أنها لا تعرف لغات.. وبمجرد أن اشترت أسطوانة تعلمت منها كلمتين انجليزى.. وجدت وظيفة مضيفة طيران.. وطارت.. أى عالم سحرى هذا .. مشاكله تحلها الكلمات والارادة القوية والحب والمذاكرة والعمل بعد الظهر وأسطوانات اللغة الانجليزية.. والشقق والوظائف متوفرة فيه بمجرد الطلب .. والصحفى المتخرج حديثا يسكن فى قصر بكنجهام لأنه صحفى من عالم بركات وسيد خميس.. حيث يحب الأطفال بعضهم ويلعقون العسل.. فيصبح برطمان العسل وهم كبار رمزا للحب وللجنس وللخلاص أيضا «مرمر ضربت زوجها ببرطمان عسل؟!»

أما لو كان لابد أن نتحدث عن التمثيل فلم يكن هناك حسنة واحدة سوى أداء صلاح منصور الكاريكاتيرى الذى مسح كل الشخصيات الأخرى.. أما سهير المرشدى فقد كان أداؤها باهتا

جدا .. وهناك فرق بين افتعال الرقة والضعف والانكسار .. وبين التعبير القوى عن هذه الأشياء لقد عبرت سهير عن شخصية منكسرة ولكن دون أن تبرز القوة الكامنة فى هذه الشخصية .. وهذا خطأ رسم الشخصية فى السيناريو أيضا .. ولكن عيب سهير الدائم هو افتعالها الرقة والبراءة بحيث تبدو كل أدوارها باهتة فى النهاية.. ولن تكفى أى حملة دعائية صحفية لاخفاء هذه الحقيقة.. الذى يخفيها فقط أن تغير سهير المرشدى منهجها فى التعبير أمام الكاميرا ليصبح تعبيرا صادقا فقط .. لأن طاقتها كممثلة هى قطعا أكبر مما «تفتعله» على الشاشة.. وهو نفس الشيء بالنسبة لمحمود ياسين .. فموهبته أكبر بكثير مما يفعله كل يوم وفى كل فيلم .. مجرد أن يتمشى بخطواته الهادئة ويتكلم بصوته الهادئ الجميل ويبتسم ابتسامة مهذبة ..

طيب وبعدين يا محمود .. أنا واثق أنك أكبر من هذا .. حتفضل تتمشى فى الأفلام لغاية امتى ؟

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٢/٩/٢٢

«الشيطان امرأة»

من هو الشيطان الحقيقى فى هذا الفيلم ؟!

بعض الناس يعتقدون أن المرأة هى الشيطان شخصيا .. وأنها مسئولة عن كل كمية الشر فى العالم.. وأنه اذا كان وراء كل رجل عظيم امرأة.. فان وراء كل رجل فاشل ومهزوم ومنتحر امرأة أيضا.. وواضح أنها فكرة قديمة جدا ورجعية .. وأنها مرتبطة بالنظرة الجنسية المعقدة للمرأة فى المجتمعات المتخلفة التى تعتبرها مجرد متاع جسدى يغرق فيه الرجل فيروح فى داهية.. وطبيعى أن يسقط هذا المفهوم الشرقى المتخلف لتبقى النظرة المتحضرة للمرأة ككائن إنسانى نبيل ومساو تماما للرجل ..

وليس الجنس هو وظيفته الوحيدة بل احدى وظائفه فقط مثل الحب والأمومة والعمل.. ومع ذلك فقد كانت هناك «تيمة» شائعة فى السينما وفى الفن عموما عن تلك العلاقة المدمرة بين امرأة ورجل يقعان فى الحب فلا يستطيعان الخلاص منه إلا بالموت ..

وغريب أن يحصر فنان فى السبعينات نفسه فى هذه النغمة البالية والتى استهلكت فى السينما العالمية.. ولكن طبيعى أن تعود السينما المصرية فتقدمها فى فيلم «**الشيطان امرأة**» ما دامت السينما المصرية لا تريد أبدا أن تخرج عن الأفكار الثلاثة أو الأربع التى تعتقد أنها كل مشاكل العالم .. وحرام أن تغامر أفلامنا مرة فتحاول أن تجدد جلدها.. حرام أن تنتقى موضوعا له علاقة باليوم وبالحقيقة .. وحرام أن تتوقف عن النقل والتقليد والاقتباس لكى تفكر هى مرة واحدة.. فالتفكير فى السينما رجس من عمل الشيطان.. الذى هو امرأة أحيانا.. ومخرج أو سينارست أحيانا أخرى.

ويريد هذا الفيلم أن يقنعنا بأن نجلاء فتحى يمكن أن تكون عاملة غلبانة جدا فى مصنع تريكو.. ومع ذلك فهى تفرض على المخرج أن تظهر فى الدور كنجلاء فتحى وليس كياسمينة العاملة .. بمعنى أنها تظهر وسط العاملات الحقيقيات المنكسرات الذابلات صفر الوجوه.. كوردة متفتحة متوهجة تتقصع طول الوقت وتمضغ اللبانة وتشخط فى وكيل النيابة وتقتحم غرفة مدير الشركة بوقاحة وترهب المصنع كله وتضرب العاملات وكأن ليست هناك قوة تقف فى وجهها.. لأنها كما يقدمها السيناريو هى نجلاء فتحى النجمة وليست الشخصية التى تلعبها.. ولذلك يصبح

طبيعيا جدا أن نراها تلبس فى المصنع ماكسى طويلا مشقوقا من الخلف.. والماكياج على الآخر.. ويصبح طبيعيا أن تحب حارس المصنع فتأخذه الى الشاطئ لتلبس المايوه البكينى فى المشهد الخالد فى السينما المصرية .. فاذا كانت الطبقة العاملة فى فيلم المخرج الايطالى ايليو بترى تذهب الى الجنة.. فانها فى فيلم نيازى مصطفى تلبس البكينى !!

وفى هذا الفيلم يتحول الطيبون الى أشرار ببساطة شديدة.. إن محمود ياسين الحارس الشريف يقع فى حب العاملة التى تتصرف بخلاعة شديدة أمام الجميع وكأنها تشتغل فى كباريه وليس فى مصنع تريكو .. وهو يتحول الى لص ومجرم ببساطة.. وكلما رفضته انساق وراءها أكثر حتى أصبح ممكنا أن يصنع أى شىء قبل أن يقتلها فى النهاية كما نتوقع جميعا من أول الفيلم.. ولكن لكى يستمر بنا الفيلم فى هذه الحدوتة كلها طوال الواحد والعشرين كيلو التى هى وزنه الصافى فانه يلت ويعجن بالألوان الطبيعية ويقدم للجمهور الغلبان المحروم من أى ألوان فى حياته.. توليفة عظيمة من كل ما يمكن أن يخدره ويمنحه حلاوة الحلم والصبر !

الحلم بعالم آخر : الألوان والفساتين والديكورات .. كانت الفتيات ورائى فى دار السينما يشهقن طول الوقت عند كل فستان تلبسه نجلاء فتحى ومديحة كامل.. وعند كل بدلة جديدة يلبسها محمود ياسين وغسان مطر .. وكانت كل بنت تقول لصديقها الجالس بجوارها فى السينما لازم تجيب بلوفر زى اللى لابسه محمود ياسين.. لازم تجيب بدلة بتلمع زى غسان مطر ! .. وكانت نفس الشهقات ترتفع عندما تستعرض الكاميرا ديكورات الشقق الفخمة والأثاث المذهب .. وكل هذا يملكه غسان مطر ومديحة كامل اللذان يديران شقتهما للقمار وأغراض أخرى.وحيث كانت الألوف تجرى ببساطة بين أيدى المهربين واللصوص وغيرهم.. وهى وسائل تخدير وأحلام بالثراء السريع نقدمها لشبابنا طوال ساعتين .. لكى نقول لهم فى آخر خمس دقائق أن الجريمة لا تفيد وأن البوليس يصل دائما فى اللحظة المناسبة !

الجنس : مشاهد اللحم الأبيض الحى فى المايوهات على البلاجات وفى غرف النوم !

الضرب : معركة محمود ياسين مع الأشرار ومع عصابة التهريب وطلقات الرصاص ومطاردات السيارات التى كان يفلت منها دائما ويعود الى نجلاء لا أحد يدرى كيف !

الميلودراما : أم محمود ياسين تكتشف بالصدفة أنه لص عندما تسمع درسا أخلاقيا من أخيه العاقل !

سمير صبرى : معبود الفتيات الجديد الذى يغنى ويرقص ويوقع نجلاء فتحى فى حبه من أول نظرة.. المثير هذه المرة أنه يظهر بشخصيته الحقيقية : سمير صبرى نجم النادى الدولى .. فكيف سمح للسيناريست بأن يجعله يغنى بالطلب فى حفلة صلاح نظمى مهرب المخدرات ؟!

أن الشيطان ما زال هو البطل الحقيقى لأفلامنا .. وهو يكون امرأة أحيانا .. وسيناريست دائما !!

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٢/٩/٢٨

«لحظات خوف»

نستطيع أن نتغاضى عن أن فكرة الفيلم مكررة وانها دليل افلاس كامل ودوران فى نفس عجلة السينما التجارية : فريد شوقى الشهم البرئ الذى ذهب الى السجن نتيجة خطأ أو وشاية من أحد أصدقائه وبعد خروجه من السجن يحاول أن يبدأ حياة شريفة.. هذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى أفلامه الأخيرة.. وتكررت بالذات فى «كلمة شرف» و«الغضب».. ويعود فيلم **«لحظات خوف»** فيكررها. وكأن جميع أفكار العالم قد نفدت.. بحيث لم يعد أمام كتاب أفلامنا إلا أن يقفزوا على نفس الفكرة وبإلحاح شديد وممل وكأنهم مصممون على أن يصبح قدر السينما المصرية هو فريد شوقى الذى حبسوه ظلما والذى يريد أن يتوب.. وكأن الجمهور المسكين مسئول عن حبسه ؟

ومع ذلك فنحاول أن نتغاضى عن هذا كله وأن نناقش شيئا واحدا: اذا كان فريد شوقى قد خرج من السجن بعد سبع سنوات قضاها فيه ظلما بعد أن وشى به زميله يوسف شعبان.. وأراد أن يجبره على الاعتراف بهذه الوشاية لكى يدخل السجن هو الآخر.. فكيف استطاع أن يرسم هذه الخطة الجهنمية لاجبار يوسف شعبان على الاعتراف.. والتى جند لها جيشا كاملا من الرجال والنساء ينفذ كل منهم جزءا من الخطة التى نكتشفها فى النهاية ؟ كيف استطاع السجين الخارج بعد سبع سنوات أن يدبر كل هذا ؟ كيف استطاع أن يمول هذه العملية كلها؟ كيف فتحت أخته ميرفت أمين هذه الشقة الفخمة وعاشت هذه الحياة الأسطورية؟ كيف أحبت سكرتيرة الشركة الكبيرة صاحب كشك سجاير وقضت معه كل هذا الوقت فى الكازينوهات ..؟ كيف استطاع فريد شوقى أن يلاحق يوسف شعبان بهذه الدقة السحرية وكأنه يعلم الغيب ؟

آلاف الأسئلة التى لا تعكس هيافة الفيلم بقدر ما تعكس هيافة السائل نفسه.. فالمطلوب تصوير فيلم بأى شكل وبأى كلام.. والمفروض أن يظهر عبد المنعم ابراهيم فى لقطتين : لقطة يقول فيها : «الله يخرب بيتك لتانى مرة». ولقطة يقول فيها : الله يخرب بيتك لتالت مرة» ثم ينتهى دوره.. والمفروض أن يظهر توفيق الدقن فى لقطتين أيضا يقول فيهما : «الأمانة وصلت والأمور استوت.. وعال العال يا بطاطة .. وعلى كل لون ياباتستة!!»».

ولكن ألم يكن مفروضا أيضا أن ينتج محمد رجائى بعد كل تاريخه فى السينما .. فيلما أفضل من الباتستة ؟!

● مجلة «الاذاعة» ١٤/١٠/١٩٧٢

السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

بالضبط أول أمس الخميس.. أصبح عمر السينما المصرية «الرسمى» ٤٥ سنة !

يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ عرض لأول مرة فى سينما متروبول بالقاهرة أول فيلم مصرى حقيقى : «ليلى»[١]..

الممثلون كانوا : عزيزة أمير واستفان روستى وأحمد جلال وأحمد الشريعى.. وبمبة كشر.. وكاتب القصة والسيناريو أحمد جلال .. المخرج .. استفان روستى.. والمصور تيليو كارينى ..

وضيوف حفلة العرض الأول : طلعت حرب وأحمد شوقى..

مات هؤلاء جميعا.. وربما مات الفيلم نفسه كما ماتت ليلى .. فقد لا تكون هناك هيئة أو مركز مالديه نسخة منه ..

ولكن عشنا نحن وعاشت السينما لنفاجأ أول أمس بأن الفيلم المصرى.. هذا الطفل الذى كنا نظنه يحبو ويتعلم أن يقول شيئا .. عمره ٤٥ سنة فعلا !!

ومع ذلك فهى ليست مفاجأة .. فقد كنا نعرف الحقيقة ولكننا لا نصدقها..

والآن.. هل حاول أحد أن يتذكر هذه المفاجأة ؟ هل حاول أحد أن يحتفل وأن يفرح أو يحزن أو يدرس أو يتساءل عن أحوال السينما المصرية وتجاربها ومشاكلها ومستقبلها.. هل حاول «مركز الصور المرئية» مثلا – وهو المركز السينمائى الوحيد فى البلد – أن يصنع شيئا ؟ هل حاولت المؤسسة ؟

«جمعية الفيلم» فقط – وهى أصغر وأفقر الجمعيات السينمائية فى البلد – هى الوحيدة التى تقيم الآن شهرا لدراسة السينما المصرية بصمت وتواضع شديدين .. ربما لأنها لا تملك شيئا ولا تطمع فى شىء.. وتحب السينما بالفعل !

---

(١) كانت المعلومات المتوفرة وقت أن كتب سامي السلاموني هذا المقال فى عام ١٩٧٢ هو أن فيلم «ليلى» كان أول فيلم مصرى روائى طويل، ولكنني تمكنت من خلال ابحاثى لكتابة الجزء الأول من كتاب «تاريخ السينما فى مصر» والذى صدر عن نادى السينما بالقاهرة فى ابريل ١٩٨٩، من اكتشاف أن هناك فيلما مصريا روائيا طويلا صامتا قد سبق فيلم «ليلى» وهو فيلم «فى بلاد توت عنخ أمون» الذي تم عرضه الخاص يوم الاربعاء ١١ يوليو ١٩٢٣ وتم عرضه العام يوم السبت أول مارس ١٩٢٤ فى سينما متروبول بالقاهرة، وبناء علي هذا يصبح فيلم «ليلى» هو ثاني فيلم مصري روائى طويل. وقدأطلعت سامى السلامونى علي الوثائق التي تثبت ذلك خلال عام ١٩٨٨ قبل أن يصدر كتابى، واقتنع بها . (أحمد الحضرى).

ما علينا!!

المهم أننا ندرك الآن أنه أصبح ضروريا أيضا – الى جانب دراسة مراحل ومشاكل ومستقبل السينما المصرية .. أن ندرس حاضرها!.. أين هى الآن؟ ما هى الصورة الحقيقية للسينما المصرية فى نفس الشهر – نوفمبر – بعد ٤٥ سنة من ميلادها ..؟ ويقدم لنا العيد فرصة هائلة.. فنحن من خلال زحام أفلام العيد .. يمكن أن نحاول اكتشاف بعض ملامح السينما المصرية .. كيف هى اليوم ؟

● **« ولدى »..**

فيلم من إخراج مخرج شاب – نادر جلال – تخرج من معهد السينما وهو حدث خطير دخل بلادنا عام ١٩٦٨ وكان المفروض أن يخرج نوعية جديدة تماما من فنانى السينما تصنع شيئا مختلفا على هذا الذى يصنعه غيرهم من السينمائيين الذين لن يتخرجوا فى معهد السينما ولا حتى معهد القطن.. ولقد حاول نادر جلال فى فيلمه الأول «غدا يعود الحب» أن يقدم علاجا فنيا لقضية اجتماعية حسب تصوره هو الخاص لحدود هذه القضية.. وقدم مستوى حرفيا لا بأس به بالنسبة للمستوى التكنيكى لأفلامنا عموما.. ولكنه وجد نفسه منقادا فى استخدام أدواته الفنية – الألوان والتشكيل وبناء السيناريو – لأسلوب ليلوش الفرنسى .. ولكن بدون رؤية أصيلة وناضجة تليق بمخرج شاب .. وهو فى فيلمه الثانى «ولدى» يتراجع حتى عن مجرد محاولة طرح موضوع اجتماعى ويختصر الطريق بسرعة الى الفيلم التجارى المضمون النجاح حسب تصوره هو وتصور عقلية المنتج المصرى عموما.. وهى عقلية تفترض أن المجتمع كله عصابات .. وأن الصراع الاجتماعى الوحيد الذى يدور فوق هذه الأرض هو صراع العصابة ضد البوليس .. وأن طلقات الرصاص تتطاير فى شوارع القاهرة طول الليل والنهار .. ويختفى الناس عموما من فيلم «ولدى» كما يختفون من كل هذه الموجة من الأفلام .. ليس هناك مدينة ولا بشر على الاطلاق إلا العصابة والبوليس والكباريه الذى ترقص فيه عشيقة البطل .. والبطل نفسه شخصية غريبة ترسمها السينما المصرية التجارية بخبث شديد جدا دون أن يلتفت أحد إلى هذا الخطر الذى يهدد مفهوم الطبقات الشعبية الكادحة – وهى جمهور هذه الأفلام – للبطولة .. فالفيلم مثل كل أفلام فريد شوقى الأخيرة تقدم هذا النجم الذى تعتبره الطبقات الشعبية نوعا من المثل الأعلى كمجرم قرر فجأة أن يتوب ويتخلى عن عصابته التى تصر على استمراره ومطاردته حتى نهاية الفيلم .. وهذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى كل أفلامه الأخيرة.. وهو يريد أن يكسب تعاطف الجمهور معه بهذه التوبة.. وكأن المفروض أساسا أن يكون الانسان مجرما ثم يتوب .. لماذا لا يقدم فريد شوقى شخصية البطل كرجل شريف أصلا ؟ .. أنه يريد أن نتعاطف معه بعد أن رأيناه فى اللقطات الأولى من الفيلم قاتلا مأجورا يصوب مسدسه على رؤوس أربعة أو خمسة رجال فيقتلهم

فورا .. ثم يقرر التوقف فجأة لاعجب وأسخف سبب فى العالم .. لمجرد أن ابنه الطفل جرى منه على الشاطئ وقال أنه زعلان منه لأنه قاتل مأجور وأنه لابد أن يتوقف عن هذه الحكاية .. ولأن شخصية المجرم شخصية نبيلة ومليئة بالحنان والشهامة والعواطف السامية فانه يقرر ببساطة شديدة أن يتحول من مجرم الى رجل شريف .. وتحاول العصابة استرداده فتقتل ابنه .. ويصبح واجبه المقدس بعد ذلك وحتى نهاية الفيلم أن يقتل العصابة واحدا واحدا .. وهذا موضوع مفروض أن تقدمه السينما المصرية سنة ٧٢ حوالى خمس أو ست مرات.. وأن نرى نفس المجرم الذى تحوله هذه السينما الى بطل شعبى وهو فريد شوقى.. ونفس العصابة التى يقودها توفيق الدقن والتى تضم نفس الأشرار بدون حتى تجديد فى وجوه كنعان وصفى ومحمد صبيح وأبو الفتوح عمارة.. ونفس ضابط البوليس الكبير على جوهر وضابط البوليس الشاب مجدى وهبة .. وأن كان الفيلم يقدم وجها جديدا ممتازا هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى..

وحيث أن هناك عصابة وبوليس فلابد أن يكون هناك كباريه تعمل به راقصة عشيقة للمجرم الشريف.. وهى نفس سهير رمزى أيضا.. ولابد أن تكون راقصة فى كباريه درجة عاشرة تنتقل من رجل الى رجل وتعاشر اللصوص والقتلة ولكنها سيدة شريفة جدا وقديسة.. فليس هناك شىء عيب أبدا فى الفيلم المصرى.. فالمجرمون والمومسات هم أبطاله وقديسوه ومثله العليا التى يقدمها قدوة للناس..

المهم أن نادر جلال يقدم هذا كله بأسلوب حرفى أفضل من كثير من مخرجينا .. فهو كما يبدو من فيلميه الأولين مخرج متمكن حرفيا بحيث يمكن أن يصبح منافسا لحسام الدين مصطفى.. ولكن من الذى قال أن السينما المصرية فى حاجة الى أكثر من حسام واحد ؟

أن مشهد موت ابن فريد شوقى مشهد جيد التنفيذ .. وهناك احساس لاشك فيه لدى نادر جلال بالصورة والتكوين وحجم اللقطة والميزانسين واختيار أماكن التصوير .. وهو يبدو وقد استفاد تماما من تكنيك السينما الأجنبية المماثلة .. ولكنه يوظف هذا كله توظيفا دخيلا على كل ما له علاقة بمصر .. فهو مخرج « خواجة» شكلا وموضوعا.. وهو فى مشهد المقابر يوزع النساء بملابسهن السوداء بين شواهد القبور البيضاء مقلدا كاكويانيس.. وفى مشهد لقاء فريد شوقى الأخير مع توفيق الدقن يستخدم موسيقى فيلم جيمس بوند «جولد فنجر» على مشهد يشبه تماما وبالحرف الواحد مشاهد لقاء الكاوبوى للأشرار فى المدينة الخالية.. ولكن من قال له أيضا أننا فى حاجة الى مخرج كاوبوى ؟!

● « أضواء المدينة »

آخر فيلم لمخرج راحل.. من جيل «الكبار» الذين قدموا أهم انتاج السينما المصرية فى العشرين سنة الأخيرة .. ولكن فطين عبد الوهاب استطاع أن يجد طريقه وأن يتميز فى إخراج

ما اصطلحنا على تسميته بالكوميديا الراقية .. ورغم أن مستوى فطين عبد الوهاب كان متواضعا كمخرج إلا أنه حافظ على فضيلة احترام النفس واحترام السينما واحترام المتفرج.. فقدم بالفعل عددا كبيرا من الأفلام الكوميدية النظيفة.. واستطاع أن يرتفع بمستوى أفلامه عن المفهوم الرخيص للكوميديا فى أفلامنا وهى التى لا تختلف كثيرا عن هزليات صالات روض الفرج.. ومن هنا كانت قيمة فطين عبد الوهاب الكبيرة.. وهو فى آخر أفلامه «أضواء المدينة» يترك ذكرى حسنة لا يمكن لأحد أن ينتقدها.. فميزة الفيلم الهامة التى حققها أيضا سيناريو على الزرقانى هى خروجه عن الحلقة المغلقة الكئيبة لموضوعات السينما التقليدية.. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثا عن فرصة تحت أضواء القاهرة.. وهى قضية هامة وعامة يعانيها كثير من الفنانين المجهولين فى الأقاليم.. الذين لا يجدون فى القاهرة غالبا إلا السراب.. ولكن الفيلم أفلت من يده فرصة ذهبية لتقديم علاج جيد لهذه القضية.. وحول القصة كلها الى مسألة نجاح البطلة شادية فى الفن وفى علاقتها العاطفية مع أحمد مظهر على حساب قضية الفرقة نفسها.. ولكن هذا لا يمنع شجاعة الفيلم فى تقديم موضوع جديد بالنسبة لأفلامنا رغم المحاولات السابقة الساذجة لتقديمه.. ثم فى محاولة تقديم «لغز» صعب جدا على السينما المصرية هو «الكوميديا الموسيقية».. رغم أن الفيلم فى النهاية لم يكن لا كوميديا رغم العدد الكبير من نجوم الكوميديا الذين قدم كل منهم «فاصلا» من الضحك دون أن تسرى شرارة الكوميديا فى بناء الفيلم كله الذى جاء مجرد فيلم «خفيف».. كما لم يكن «موسيقيا» لأن مجموعة أغنيات لشادية – حتى لو كان بينها أغنية تقول «قال ايه شرابى مدلدل.. وكاوية شعرى بمكوة رجل!» – لا تكفى لصنع فيلم موسيقى.. قد كان المفروض أن يكون البناء كله موسيقيا استعراضيا بمعنى أن يقوم أساسا على الغناء والرقص والكوميديا وليس مجرد لصق الأغنيات برقصة هزيلة لفرقة رضا ببعض المواقف المضحكة.. وأن كنت أشك أن لدينا فنان سينما قادرا على صنع هذا !

● **« شباب يحترق » !**

قضية الشباب أصبحت مطروحة الآن على كل المستويات.. وطبيعى أن تنتهزها السينما فرصة لتتاجر حتى بقضية الشباب.. ولكن بلا فهم ولا عمق ولا أى معرفة بقضية الشباب فى اطار المجتمع المصرى الراهن بكل جوانبه.. فالشباب بالنسبة للبعض هم هؤلاء الذين يلبسون قمصانا ملونة ويركبون السيارات ويرقصون .. فهذه هى «الخطايا» الكبرى لدى النظرة السطحية.. وهذا هو الجيل «المنحرف» الذى ضل الطريق وخرج على «تقاليدنا» وطبيعى أن هؤلاء ليسوا الشباب المصرى ولكنهم فقط شباب السينما المصرية التى تريد أن تميع كل شىء لتتاجر ببعض مشاهد جنس ورقص وشرب وعربدة.. فيبدو أن هذا النوع من الشباب فقط هو الذى

يعرفه المخرج محمود فريد والسيناريست محمد أبو يوسف الذى يقدم رؤية أخلاقية وعظية قاصرة لأزمة الشباب باعتبارها مجرد أزمة منزلية.. فهذه الفتاة أبوها مشغول عنها.. وهذا الشاب أمه منحرفة.. وهو نفس التفسير الساذج الذى نسمعه فى كل أفلامنا عن الشباب .. وكل المجموعة التى نراها فى هذا الفيلم : أسامة وسنسن وجوجو وجوكر .. كلهم لصوص وقوادون يرقصون ويسكرون طول الوقت.. وهناك نجلاء فتحى المنحرفة لأن أباها يشك فى بنوتها «المهم أعرف انتى بنتى والا مش بنتى!!» ولكن هذه البنت المنحرفة ينصلح حالها فجأة عندما تقابل أول انسان طيب فى حياتها.. محمود ياسين .. الصحفى المثالى العاقل الذى ينتشلها من «الانحراف» ويقول لها : ماتشربيش عشان صحتك .. حرام ! وهو يعظها دائما ويظهر لها حتى فى تليفزيون غرفة نومها ليكمل محاضرته على شاشة ملونة بعد أن نجح المخرج محمود فريد فى ادخال التليفزيون الملون الى مصر ! .. وهناك أيضا حب وقبلات وحمامات سباحة وبنات بالمايوهات وقصور ضخمة وصحفى يأكل التفاح على الأرض مع حبيبته وهما يسمعان الموسيقى .. ثم هناك أب محامى يترافع ضد ابنته وضد انحراف الشباب جميعا فى محاضرة تستغرق ربع ساعة يقول فيها كلاما عبيطا عن «الشباب فى لهوه وانحداره» وعن «انهدام» المبادئ وشلة الفوضى التى تستجيب لاغراءات الشيطان.. وكيف أن «الشباب طاقة أن لم يتم تنظيمها اصطدمت بالدين وبالعنف وبالتقاليد».. وهناك ممثلة انجليزية رديئة تقول فيفتى فيفتى.. أنا عايزه الطلاق.. ديفورس.. فيقول لها شاب : انتى قفل.. انتى فول..

ثم تأتى الادانة البلهاء للشباب فى نهاية الفيلم من محام فاشل سكير ظل يشرب الويسكى طول الفيلم ويشك فى زوجته التى هجرته.. ثم استيقظ فجأة ليكتشف أن الشباب منحرف.. !

من هو المنحرف بالضبط فى فيلم كهذا !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٩٢/١١/١٨

(٢) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد .. « الزائرة و « امبراطورية م »

● «الزائرة ..»

هناك فيلمان للمخرج بركات هما «دعاء الكروان» و «الحرام» يؤكدان أنه واحد من أهم مخرجينا .. وأنه في هذين الفيلمين كان يملك الرؤية الاجتماعية الواقعية واللصيقة بالواقع المصرى.. مما كان يملك في نفس الوقت المستوى الفنى الجيد.. بل أن معظم أفلام بركات الأخرى التى أخرجها فى تاريخه الطويل فى السينما المصرية تؤكد أيضا أنه كان مخرجا محترما وذا أسلوب مميز ومستوى من أفضل مستويات السينما المصرية الى جانب عدد آخر قليل من مخرجينا..

ولا أدرى ما الذى حدث لبركات بالضبط أثناء غيابه فى بيروت لبضع سنوات.. ولكن حتى فى انتاج هذه الفترة.. فاننى رأيت له فيلم فيروز «سفر برلك» وكان من أفضل الأفلام العربية على الاطلاق شكلا ومضمونا..

ولكن الواضح الآن ومنذ عودة بركات الى السينما المصرية من جديد .. أنه قرر تحت ظروف أو ضغوط مادية انتاجية عديدة أن ينهى تاريخه الفنى الموضوعى الجيد وأن يختار الأسهل الاضمن .. وفى سلسلة أفلامه الجديدة بعد العودة – وكلها أفلام ملونة – يختفى بركات القديم تماما أمام بركات جديد يريد فقط أن يخرج من فيلم الى فيلم أيا كان الموضوع وأيا كان مستواه هو المخرج ..

أنه يعمل الآن كثيرا .. ولكن كل الموضوعات التى يختارها موضوعات باهتة من الأدب الروائى الردئ أو من اقتباساته هو شخصيا من الأدب العالمى الردئ أيضا.. وهو أدب ردئ باعتباره أدبا رومانسيا كان يمثل شيئا ذا قيمة يوم صدوره.. ولكن العالم كله تغير فسقطت مفاهيمه القديمة ومشاكله البورجوازية المسطحة وأصبح الواقع المصرى أو حتى الواقع الإنسانى يضج بمشاكل جديدة وبفهم جديد تماما للحياة وللعالم..

وحتى من ناحية مستوى بركات التكنيكى كمخرج.. فقد تراجع كثيرا عن مستواه السابق.. صحيح أنه ما زال مستوى رصينا عاقلا.. ولكنه تجمد عند مفرداته القديمة وعند حلوله السينمائية التقليدية الجامدة وبلا أى ابتكار أو جديد أو اضافة لأسلوبه السينمائى. إنه فى كل أفلامه

الأخيرة يبدو كما لو كان مجرد «مخرج منفذ» من مخرجي التليفزيون الذين ينقلون سهرة أو ندوة ينقلها المخرج بمجرد القطع من ضيف الى ضيف.. فبركات يبدو وكأنه «ينقل» لنا أحداث الفيلم من مشهد الى مشهد.. بمجرد حركات الكاميرا القليلة اللازمة لتوصيل «الحكاية» بل أن الأسلوب التليفزيوني يغلب عليه حتى فى أسلوب السرد بالحوار .. وفى اختيار الديكورات المغلقة .. واللقطات المتوسطة .. والايقاع البطئ .. ودخول الشخصية فى الكادر من ناحية والخروج من الناحية الأخرى.. وهى مسألة مفزعة فعلا يمكن أن يلجأ لها مخرج متواضع الامكانيات يريد أن «ينفذ» الفيلم فى أسرع وقت وبأقل التكاليف.. ولكنى واثق أن بركات أكبر من هذا بكثير وأنه واحد من أكثر مخرجينا قدرة وموهبة بالفعل.. أو كان هكذا على الأقل ..

وهو يكتب فى عناوين آخر أفلامه «الزائرة» أنه من «اقتباس بركات» .. واذا كانت مسألة «الاقتباس» فى حد ذاتها مسألة مثيرة للدهشة والتساؤل باعتبارها وسيلة عاجزة تماما وسلبية يهرب بها المخرجون من الواقع ومن الحياة الحقيقية كلها .. فان بركات يختار أن يقتبس قصة قديمة مستهلكة وبالغة الرداءة عن «يخلق من الشبه اربعين» والبنت التى اختفت من خمس سنوات ثم عادت والشرير الذى يريد اغتصاب تركة الثرى المريض والحبيب الذى ماتت زوجته وعادت له حبيبته والبوليس الذى يقتل الشرير وعملية «عك سينمائى» لا أول له ولا آخر ولا علاقة له بحياتنا اليوم ولا معنى أبدا لاعادة نبش قبور الميلودرامات الاوربية القديمة لكى تقدمها السينما المصرية من جديد سنة ٧٢ وبعد ٤٥ سنة من عمرها.. خصوصا وأن الأدب الأوربى والسينما الاوربية نفسها تجاوزت هذه القصص السخيفة من زمان وتركتها لنا نحن لنجترها بإلحاح وإصرار شديدين ومثيرين للغيظ ..

وظروف الانتاج الخاصة ببركات تجعله مثلا مضطرا لتصوير جزء من الفيلم فى بيروت.. واذا به ينقل نجوم الفيلم المصريين الى بيروت.. ثم يعطى بعض أدوار الكومبارس لنجوم من بيروت ودمشق .. ولكنه يجعل الشخصيات كلها شخصيات مصرية تعيش فى لبنان .. عماد حمدى يملك مزرعة هناك .. ومحمود ياسين يملك مزرعة مجاورة.. طيب من هم هؤلاء الناس بالضبط ومن أين هم ولماذا يعيشون فى لبنان وما علاقتهم بمصر التى كنا نسمع اسمها بين وقت وآخر .. ومتى حدثت هذه «الهجرة الجماعية»؟ لا أحد يدرى .. كل ما يهم المخرج أن يقدم جمال الطبيعة اللبنانية بمستوى تصوير جيد بالفعل ..

الغريب بعد ذلك فى بناء السيناريو انك لا تستطيع أن تفهم شيئا عن حقيقة أو مبررات الشخصية الرئيسية «نادية لطفى».. هل هى طيبة أم شريرة ؟ هل هى صادقة أم كاذبة ؟ هل هى ليلى بدران أم نادية مروان ؟ كيف تركت «بيت العيلة» وعملت لخمس سنوات «بارميد» فى بارات بيروت وظلت قديسة؟ السيناريو يحل هذه المعضلات فجأة حين تقرر نادية أن تعترف ببساطة بأن «نادية هى ليلى».. وتختفى بذلك كل المشاكل : يشفى المريض ويقتل الشرير.. ويعود الحبيبان الى

الجرى ببلاهة فوق الثلوج .. ويخرج المتفرج المسكين مبسوطا.. وأتساءل أنا : إلى أين يا عزيزى هنرى بركات !

● «امبراطورية م ..»

لا شيء فى هذا الفيلم على المستوى التكنيكى يمكن أن يستفزك .. فهو مستوى معقول جدا من مخرج يجيد استخدام أدواته مثل حسين كمال.. بل أن مستوى الإخراج هنا هو أفضل مستوى فى أفلام العيد السبعة كلها.. والسيناريو «ظريف» بمعنى أنه يمكن أن يشدك ويثير تفكيرك وبلا اسفاف أو سوقية .. والتمثيل جيد فى مجموعه.. فاتن حمامة فى أحسن حالاتها لأنها – ربما لأول مرة – تمثل شخصية حية وايجابية ومتحركة يمكن أن تضحك وتثور وتخرج عن حدود دورها الخالد كبنت غلبانة وعاقلة وتتحرك كالدمية المسكينة التى تثير عواطف ودموع البنت المصرية المغلوبة على أمرها .. ومجموعة الأطفال وأن كانت قد نجحت فى التجربة بفضل المجهود الكبير الذى يبدو بوضوح أن حسين كمال قد بذله.. إلا أنه واضح أيضا أن اختيارهم تم على أساس شكلى وليس موضوعيا.. بمعنى أنهم اختيروا لأن «شكلهم حلو» وليس لأنهم موهوبون.. وهى مسألة ليست ضارة فى السينما.. خالد أبو النجا الذى مثل مصطفى الابن الأكبر شكل رائع فعلا للسينما ولكن أداءه كان باهتا الى حد كبير وكان فى حاجة الى قدر أكبر من سيطرة المخرج لتصبح الشخصية أكثر خشونة واقناعا .. وهشام صالح سليم هو أفضل الاولاد تعبيرا فعلا عن أزمة المراهقة وأكثرهم صدقا وطبيعية رغم صعوبة دوره.. لولا ضعف صوته ونطقه للحوار.. والبنت الصغرى جيدة ويمكن أن تكون كسبا جديدا لأدوار المراهقات ..

حركة الكاميرا ناعمة وسلسة للمصور الشاب سمير فرج.. ولكن مدير التصوير وحيد فريد لا يقدم استخداما مميزا للألوان والإضاءة.. لا جماليا ولا دراميا .. ويقع فى نفس خطأ مصورينا عندما يستخدمون الألوان وهو «فرش» الديكور بالنور الساطع وتقديم مجرد صورة حلوة ولامعة بالألوان .. الديكور والمناظر يبدو فيهما ذوق الفنان نهاد بهجت وأناقته المرهفة .. ولكنه يتحمل مع المخرج مسئولية الابهار والمبالغة فى فيلا الأسرة التى تساوى حجم ميدان التحرير والتى لم يحاول حسين كمال اخفاء الاحساس بالعمق البعيد لها باستخدام عدسات خاصة ..

ولكن الأهم من هذا كله : ما الذى يحاول أن يقوله هذا الفيلم ؟

الأرملة الشابة التى تعيش مع أبنائها الستة وتعمل مديرة فى وزارة التربية والتعليم وتقسم يومها بين البيت والعمل.. فى البداية يحاول الفيلم أن يقدم نوعا من النقد الاجتماعى عن طريق الزيارات المفاجئة للمديرة لبعض المدارس .. ويضع الفيلم على لسان المديرة المثالية كلاما عن فوضى المدارس وازدحامها واهمال الناظرات وخطأ السياسة التربوية.. وهذا عظيم جدا ومطلوب ولكنه يختفى تماما بعد ربع ساعة فقط من الفيلم وكأن السيناريو أراد أن يؤكد من البداية جرأته

وتقدميته وأكدها وانتهى الأمر .. لنغرق جميعا بعد ذلك فى الازمة الفردية لبطلة الفيلم كعادة السينما المصرية دائما .. وهى أزمة فردية تماما رغم كل ما يدعيه الفيلم من طرح قضية عامة.. أو قضية مجتمع كامل من خلال أسرة ومن خلال الاسقاطات التى يمكن أن يستخلصها المتفرج .. وقد يكون هذا كله صحيحا لو أن الفيلم اختار «نموذجا خاصا لحالة عامة» كما هو المفروض فى مثل هذا النوع من أفلام «الاسقاط».. ولكن الحالة الخاصة التى اختارها الفيلم هى حالة خاصة جدا لأنها لا تمثل إلا أصحابها ولا تخرج عن حدود فيللا السيدة منى المديرة الكبيرة .. لو صح أن هذه المشكلة يمكن أن توجد أصلا حتى فى حدود هذه الفيللا البورجوازية الغربية..

إن الفيلم يبنى تحليلاته ونتائجه كلها على فرضية خاطئة : هى أن الأم يمكن أن تكون ديكتاتورا.. وهى فرضية مستحيلة .. لأن العواطف الأسرية والعاطفية التى ترتبط بدور الأم - وخصوصا فى المجتمعات الشرقية والمتخلفة - تحول تماما دون أن تكتسب الأم أية شبهة تسلط أو ديكتاتورية .. فالأم المصرية يا عينى أم طيبة وغلبانة و «شايفة اللضا».. حتى لو كانت مديرة كبيرة مثل الست فاتن !

ولو أن الفيلم أبقى الأب هو الديكتاتور كما فى قصة احسان عبد القدوس فربما أصبحت الفرضية معقولة .. لأن شخصية الرجل فى مجتماعتنا الشرقية أيضا - يمكن أن تقنع بالتسلط بالفعل .. ولكن الغلطة الكبيرة التى ارتكبها الفيلم أنه اختار الأم رمزا للتسلط الفردى.. وبالذات فاتن حمامة الطيبة التى يحبها الناس.. فأفرغ شخصية الحاكم الفرد من عنفها وتسلطها .. وأفرغ الفيلم كله من مضمونه النهائى.. ومن هنا بدت المشكلة التى يطرحها الفيلم مشكلة مفتعلة وخرافية بل ومثيرة للسخرية .. بل أننا تعاطفنا طول الوقت مع الأم وضد الأبناء «البايظين» الذين يريدون أن يحصلوا على الحرية.. ولكن ما هى هذه الحرية كما يقدمها الفيلم ؟ حرية التدخين والسهر وعزف موسيقى الجاز فى البيت وحرية ذهاب البنات الى شقق أصدقائهن .. انها أذن الحرية التى يرفضها عقل المتفرج المصرى تلقائيا .. ومن هنا خطر هذا الفيلم .. فهو يربط الحرية فى ذهن الناس بالعبث والمروق والمتعة التى يرفضونها.. بحيث تصبح الحرية نكتة مثيرة للازدراء ويصبح الديكتاتور - الأم - هو العاقل أو المصلح الاجتماعى.. وبالتالى تسقط دعوى الحرية على الفور وتصبح الثورة بلا مبرر إلا مجرد الازعاج.. وهو ما يصنعه الفيلم بالفعل فى النهاية.. فهو ينسف فكرة الثورة على الديكتاتور من أساسها عندما يجعل الاولاد كلهم ينتخبون أمهم من جديد رغم ثورتهم على «طغيانها» طول الفيلم.. فلم الثورة اذن ؟ ولم المطالبة بالحرية والديمقراطية والانتخابات ؟ هل لكى تختار الأسرة نفس الديكتاتور ولكن «بمزاجها»؟ وكان الديكتاتورية قدر لا مفر منه ولا حيلة للشعوب ازاءه.. أى منطق عابث ومضحك؟ وأى افتعال لقضايا هزلية تحول المعانى الكبيرة والتساؤلات النبيلة الى مجرد نكت .. ونكت سخيفة أيضا ؟!

« فى العدد القادم: المقال الأخير»

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١١/٢٥

(٣) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد

● «خلى بالك من زوزو !»

إذا كان من حق حسن الامام أن يخصص حياته كلها وعمله السينمائى كله من أجل قضية واحدة هى أن الراقصة أو فتاة الليل هى أشرف فتاة فى العالم.. فهو حر.. ولم تعد هذه المسألة تزعج أحدا لا على المستوى الفنى ولا على مستوى المضمون الاجتماعى.. مادامت هذه الأفلام تجد من ينتجها وما دامت الجماهير نفسها تقبل عليها لكى تتأكد من صحة نظرية حسن الامام وخطأ فلسفتنا نحن .. ولكن المسألة المثيرة للدهشة فى فيلم حسن الامام الأخير «خلى بالك من زوزو» الذى كتب قصته بنفسه هى كيف استطاع أن يقنع صلاح جاهين بأن ينتجها ويكتب لها السيناريو والحوار والأغانى ؟

فى البداية لابد أن أتظاهر بقدر من السذاجة والبراءة فى مواجهة العالم وتفسير الأشياء لكى أقول أن .. المفروض يعنى.. أن قصة من هذا النوع تتناقض مع كل تاريخ صلاح جاهين الفنى والفكرى السابق.. والدور الكبير الذى لعبه كفنان موهوب وملتزم بقضايا شعبنا الى حد كبير طوال العشرين سنة الماضية التى أثر خلالها تأثيرا كبيرا ليس فقط فى حياتنا الفنية.. بل وفى جيل كامل من الفنانين الشبان كان مثلهم الأعلى يوما ما هو صلاح جاهين ..

وبنفس القدر من السذاجة البريئة فى مواجهة الأشياء.. فإنى أرى – للنظرة السطحية الأولى على الأقل – أن فيلم «خلى بالك من زوزو» يتناقض تاما مع ماضى صلاح جاهين هذا كله .. بل ويتناقض حتى مع الكاريكاتير الذى ما زال يرسمه كل يوم .. بحيث يمكن أن نظن أن الذى يرسم هذا الكاريكاتير .. والذى ينتج هذا الفيلم فى نفس الوقت .. لابد أن يكونا شخصين مختلفين.. مع احتفاظى بقدر كبير من براءتى القديمة كما أحب أن أؤكد للمرة الثالثة !

والمسألة تبدو محيرة ومثيرة للتساؤل من أول لحظة : فان يقرر فنان يملك خبرات صلاح جاهين مواهبه المتعددة أن يدخل ميدان الانتاج السينمائى .. فهذا شىء يوحى فى البداية بأنه

سينتج سينما جيدة تقول أشياء عظيمة لم يجد صلاح جاهين أحدا يقولها فى أفلامنا فقرر أن يقولها بنفسه.. وبفلوسه .. ولكن أن يختار قصة لحسن الامام.. ولكى يخرجها حسن الامام طبعا .. فهنا تتحول المسألة كلها الى لغز كبير .. فما الذى يربط صلاح جاهين فنيا أو فكريا بحسن الامام ؟

وحسن الامام نفسه ليس لغزا .. فهو رجل واضح تماما وصريح مع نفسه ولا يدعى أشياء كبيرة غير حقيقية.. وهذا هو ما احترمه فيه بالفعل.. وأفلامه كلها معروفة ومعروف تماما ما تمثله بالنسبة للسينما المصرية..

يصبح اللغز اذن .. هو صلاح جاهين وحده..

حسن الامام يريد أن يمجد للمرة المليون ملحمة كفاح عالمة محمد على نعيمة ألماظية وابنتها زوزو وسط مجتمع «الكبار» الأثرياء المتخلف الذى يحتقر فنا عظيما خالدا مثل رقص العوالم فى الأفراح مقابل النقطة !

الاضافة الخطيرة التى يقدمها حسن الامام على هذه الملحمة التى قدمها فى كل أفلامه أنه يجعل الراقصة هذه المرة – امعانا فى البطولة والقداسة – ترقص بالليل وتدرس فى الجامعة فى الصباح .. ثم تحب شابا ابن ناس كبار .. لكى تصبح هناك بالطبع مشكلة «الصراع الطبقى» كما يفهمه حسن الامام والسينما المصرية عموما فى شكل واحد من أشكاله الساذجة : بنت الفقراء التى تحب ابن الأغنياء.. وتتولد من هنا طبعا امكانية الميلودراما الرهيبة والكلام الساذج المبتذل الذى يهز جمهور الصالة من الغلابة عن «الناس اللى هم ناس واحنا ناس» كما تقول الراقصة المناضلة من أجل مجتمع المساواة وتذويب فوارق الطبقات !

ثم تكون الفرصة العظيمة لصنع مشهد خرافى يمثل ذروة الفيلم أو «الماستر سين» .. حين تفاجأ الراقصة الشابة بأمها العالمة القديمة ترقص فى قصر الجماعة الأغنياء بينما الشبان «المتخلفون» يعزفون حولها على الجيتار ،يسخرون منها «ياتخينة يا دبة..» فى مشهد من أكثر مشاهد السينما المصرية ابتذالا وقلة ذوق بحيث لا أدرى كيف وافقت فنانة عظيمة مثل تحية كاريوكا على الاشتراك فيه.. كل ذلك لكى تنتقم «العالمة الشابة» زوزو وتنتصر انتصارا طبقيا بمجرد أن ترقص رقصة بلدى عظيمة جدا تخرس ألسنة الساخرين من «تاريخ» أمها ومن تاريخ «طبقة» الراقصات الكادحات كلها !!

وكل هذا معقول ومنتظر فى فيلم هو جزء من «عالم» حسن الامام الخاص .. ومعقول أيضا أن يمتلئ الفيلم بأشياء كهذه وبكمية من الرقص البلدى والغناء الذى يسجل العودة البطولية المنتظرة لكمال الطويل بعد رفضه واشمئزازه الطويل «!!» ثم بكمية أخرى من أجساد العوالم المتهتكات فى ملابسهن اللامعة المكشوفة.. بل ومن التخنث الرجالى أيضا.. ثم عنصر الضحك الذى يوفره سمير غانم ونبيلة السيد .. والأحلام الغريبة التى يحلمها حسين فهمى وسعاد حسنى ثم يقابلان

بعضهما فى اليوم التالى مباشرة.. وتحية كاريوكا التى تحلم بمصير ابنتها سعاد حسنى فى كباريهات شارع الهرم .. فالناس تحلم دائما فى أفلام حسن الامام.. على الشاشة وفى مقاعد المتفرجين أيضا ..

ولكن السؤال هو : ما الذى أضافه صلاح جاهين لعالم حسن الامام المعروف اذن ؟

قد يقول أنه قدم «اسقاطات» - وهذه هى الموضة فى السينما المصرية الآن ! - عن الصراع الفكرى داخل الجامعة.. وأنه قدم ادانة للفكر المتخلف الذى يرفض احترام الفن والقيم الجديدة والعمل الشريف.. وهذه بالضبط هى الجريمة التى ارتكبها هذا الفيلم.. صحيح أنه قدم شخصية جيدة للطالب المتزمت الارهابى الذى يتشدق باسم المبادئ والأخلاق والقيم لاخفاء رجعية فكرية كاملة.. ولعب محيى اسماعيل هذا الدور باقتدار كبير بالفعل.. ولكن الفيلم قدم الجامعة وشبابها - وهم أنظف وأنبل وأشجع شبابنا - بشكل كوميدى رخيص وشديد الاهانة والسخرية .. فقد رأينا الجامعة كلها منقسمة حول زوزو طالبة كلية الآداب التى تعمل راقصة بلدى من أجل أن تعيش .. بينما الرقص البلدى بالذات ليس رقصا وانما مجرد اهتزازات جنسية لا علاقة لها بالرقص ولا بالفن على الاطلاق.. وقد يكون هذا هو رأيى الخاص ولكن ليست هذه على أى حال هى القضية التى تنقسم الجامعة من حولها.. وليس هذا هو كفاح طالباتها .. وهناك صور عديدة أخرى لكفاح الطالبات الشريف من أجل أن يعشن ويتعلمن .. ولا أدرى كيف يمكن أن نسمح بتصوير طلبة الجامعة وهم جالسون على النصب التذكارى داخل الحرم الجامعى بالطبلة والشخاليل ليسخروا من الطالبة الراقصة.. أى جامعة هذه ؟ أنها جامعة الاريزونا ولا شك .. وأى طلبة.. وأى جرأة غريبة على ابتذال وامتهان كل القيم؟ إن الشكل الذى قدم به هذا الفيلم مناقشات الطلبة ومؤتمراتهم التى عقدوها لمناقشة حق «الزميلة» زوزو الماظية فى الرقص البلدى.. شكل بالغ السخف والخبث .. يتحول فيه الطلبة الى مجموعة من المتزمتين أو البلهاء المتشنجين .. وهنا سخرية من كل شيء وتشويه لكل شيء.. وبيع للرقص والاثارة وعالم الكباريه كما هى العادة.. ثم بيع حتى للقيم والمقدسات وأحلام المستقبل.. وهذه هى الاضافة الجديدة التى يقدمها فنان العشرين سنة الماضية الذى تحول الى منتج !!

● «عماشة فى الادغال !»

من الطبيعى جدا أن يفكر محمد سالم فى الاستفادة من النجاح الساحق الذى حققته حلقات «عماشة» عند عرضها فى التليفزيون فى العام الماضى لكى يحولها الى فيلم سينمائى خصوصا لو كان الفيلم من انتاجه أيضا بكل الذكاء المعروف عنه فهو يعرف ما يقدمه للناس بالضبط بحيث لا تصبح هناك ذرة احتمال فشل واحدة .. والمسألة دائما حسبة محسوبة جيدا وبالمسطرة بحيث لا يمكن أن يخسر أى مشروع أبدا .. وبالنسبة لسينما محمد سالم بالذات فإن الأفلام لابد أن

«تكسر الدنيا». ففى «نار الشوق» مثلا تتحقق الحسبة بذكاء تجارى خطير من حاصل جمع صباح زائد ابنتها هويدا والأغانى والفساتين والألوان والمناظر الطبيعية وقليل من الكوميديا زائد مشهدين حب.. فكيف يمكن أن يقاوم المتفرج المحروم هذا كله ؟ وفى «عماشة فى الادغال» تحسب الحسبة بشكل أخطر: فهناك الدعاية الجاهزة عن حلقات العام الماضى زائد شعبية محمد رضا وجيش كامل من ممثلى الكوميديا على رأسهم فؤاد المهندس نفسه.. ثم عنصر الاثارة والرقص والغناء من صفاء أبو السعود .. زائد ورقة جديدة رابحة بمليون جنيه هى الخروج بالكاميرا الملونة لأول مرة فى السينما المصرية الى غابات أفريقيا لتقديم شجر وزنوج وشلالات وحيوانات مفترسة ! فكيف لا يمكن أن يكتسح فيلم كهذا كل الأفلام الأخرى ويحقق ألف جنيه فى اليوم ؟ ..

ولكن ما الذى يحدث فى هذا الفيلم الذى يشاهده جمهورنا كله على مشارف عام ٧٣ ؟

وبعد مغامرات عديدة لا أول لها ولا آخر وكمية رهيبة من الضحك والجرى وضرب الأقلام والشلاليت والرقص واستعراض الأجساد.. يصل عماشة الرابع عشر الى الكنز.. ولكنه يتنازل عنه تأكيدا للروابط بين الشعوب .. ويرقص الجميع على جناح الطائرة بسعادة غامرة.. ويخرج الجمهور من السينما مصدوما رغم كمية الضحك الرهيبة التى قطعت قلبه.. لأنه رغم فشله فى مقاومة الفيلم - بدليل أن الجميع لابد سيشاهدونه - يكتشف فى النهاية أنه خدع بشكل ما .. !

واذا كان مكتوبا على الفيلم أنه قصة وسيناريو وحوار عبد الرحمن شوقى.. فاننى أتحدى أن يكون هناك سيناريو أصلا مكتوب قبل التصوير.. فالمسألة كلها تبدو وكأنها حدثت بالصدفة.. واذا كان هناك نوع من الشعر «المرتجل» والمسرح المرتجل.. فهذا بالتأكيد فيلم مرتجل .. بمعنى أن مخرجا وكاميرا ومجموعة من المصورين قرروا فجأة أن يصوروا فيلما .. وكانت لديهم تجربة سابقة نجحت جدا «وعلقت» مع الناس .. وفكرة عامة عما يمكن أن يصنعوه ويقولوه أمام الكاميرا.. وامكانيات كبيرة للسفر والتصوير فى جو جديد تماما فى غابات افريقيا .. ولم يكن مطلوبا أكثر من أن يسيروا هناك من مكان الى مكان .. ويضعوا الكاميرا فى أى مكان ليصنعوا أى شىء وليقولوا أى كلام.. مجموعة تجرى وراء بعضها.. ومجموعة تضرب بعضها بالأقلام.. ومجموعة ترقص.. ومجموعة تغنى.. وكذا لقطة مصورة بالصدفة لأسود وتماسيح.. وكذا لقطة أخرى لرقصات أفريقية.. وكذا لقطة عارية لصفاء أبو السعود - وبعد العودة الى القاهرة يمكن تركيب هذا كله وراء بعضه فى المونتاج بأى شكل وبأى ترتيب دون أن يأخذ أحد باله.. فليس هناك أى منطق أو نظام يحكم الأشياء .. ! بدليل أن هناك أخطاء غريبة فى ألف باء العمل السينمائى مثل اختفاء التتابع أو «الراكورات» وهى تطابق التفاصيل من لقطة الى لقطة داخل المشهد الواحد أو المكان الواحد .. فلون مايوه صفاء أبو السعود يتغير من لقطة الى لقطة فى نفس الرقصة .. بل أن هناك اكتشافات جديدة فى فن السينما يقدمها محمد سالم حينما يترك كل الأشياء «بعبلها» طبقا لنظرية الإخراج العفوى جدا تقليدا «لسينما فرتيه» أو سينما الحقيقة

الاوربية.. ففى أحد المشاهد يجرى محمد رضا بجلبابه فى ميدان التحرير وراء سيارة.. وطبيعى أن يجرى مئات الناس وراءه أثناء التصوير وأن يحتشدوا فوق الكوبرى الدائرى ليتفرجوا على «السيما».. ويترك محمد سالم هذه اللقطات كما هى دون أن يكلف نفسه مجرد إبعاد الناس عن محمد رضا .. وهذا نموذج واحد للأسلوب الذى تم به تنفيذ هذا الفيلم الى جانب آلاف الأخطاء الأخرى فى التكنيك وفى المنطق وفى الذوق الذى يجعل محمد رضا يجلس عاريا تماما ليستحم فى طشت وزوجته تدلك له ظهره.. ثم فى الامتهان الإنسانى الذى يجعل كل دور عبد السلام محمد وسيد زيان وابراهيم سعفان وسيف الله مختار – اربعة كوميديانات فطاحل – أن يضربهم محمد رضا على قفاهم طول الوقت .. ومع ذلك فعبد الرحمن شوقى كاتب السيناريو يريد أن يقنعنا أن هؤلاء هم أولاد البلد المصريون من بولاق بل أنه يرسم شخصية المعلم عماشة نفسه – اسمه بالكامل كما يقدمه الفيلم : عماشة عكاشة شعبان رمضان !! – كنموذج لابن البلد المصرى.. فمن هو عماشة هذا بالضبط ؟ أنه رجل سمين.. خفيف الدم يرتدى الملابس البلدية.. جاهل تماما لا يقرأ ولا يكتب.. بل أنه حتى لا يستطيع أن يتكلم .. أن له لغته الخاصة التى تعكس بلاهته الكاملة فضلا عن جهله الكامل وغبائه الشديد.. ويفترض عبد الرحمن شوقى أن هذه اللغة الخاصة التى اخترعها لعماشة لغة خفيفة الدم لمجرد أنها تحتوى على عبارات كهذه : «كيفما كذلك ياربى هلبت فيه آن» و «يارب أشهد انى لم أسوأت الى هذه الولية» و «لماذا كذلك هكذا يا للعجب» و«والنبى يارب دانا راجل هايف.. نجينى لجل النبى... حلوة صلاة النبى..» فاذا كان هذا بالذات هو نموذج الشخصية الشعبية المصرية من بولاق كما يختارها عبد الرحمن شوقى.. الى جانب النماذج الأخرى التى يضربها المعلم على قفاها طول الوقت والتى اختار لها أسماء قرقر .. شراب .. حميدة.. قفة .. بالاضافة الى عالم الاثار المصرى فؤاد المهندس – الذى تحول من ممثل كوميدى الى ضابط نازى.. فتصوروا أن هذه هى البعثة المصرية التى ذهبت لتبحث عن كنز فرعونى فى قلب أفريقيا .. وتصوروا أن فى الطريق أيضا عماشة فى بلاد الشمس «وعماشة فى بلاد البربر».. و .. حلوة صلاة النبى .. هلبت فيه أن !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١٢/٢

مقالات عام : ١٩٧٣

قضية الدكتور هاشم

معقول جدا أن يستمر عرض فيلم «**أنف وثلاث عيون**» كل هذا الوقت وأن تسد الجماهير الشارع أمام السينما التى تعرضه.. وأن يخرج مخرجه لسانه للنقد والنقاد الذين يهاجمون هذا النوع من السينما .. مادام هناك نوع آخر من «النقاد!» يملكون الجرأة المخيفة على النفاق بل على الكذب الواضح الذى جعلهم يكتبون عن هذا الفيلم أنه اضافة عظيمة للسينما فما دام البعض يصنعون هذه الأفلام بلا ذرة خجل واحدة .. فمن السهل أن يكتب البعض هذا «النقد» بلا ذرة خجل واحدة..

فأى جرأة بالغة فى أن تقرر السينما المصرية فى عام ٧٣ وبعد ست سنوات من النكسة وبينما أجهزة مصر كلها تتحدث عن المعركة .. وبينما المطلوب من كل الناس أن يستعدوا للمعركة وأن يضحوا ويتحملوا من أجل المعركة أكثر مما يضحون ومما يحتملون بالفعل.. تقرر السينما المصرية فى هذا الوقت بالذات أن تقدم للناس فيلما عن مغامرات الدكتور هاشم أو هشام – لا أعرف اسمه بالضبط فهو ليس الدكتور بارنج ! – باعتباره مثلا أعلى للانسان المصرى – وللشباب بالذات – عليهم أن يدرسوا حياته جيدا ويستوعبوا تجاربه وخبراته العميقة فى انتقاله الناجح من عشق امرأة الى امرأة أخرى.. ليس باعتباره فقط أحسن دكتور فى البلد .. بل وباعتباره أيضا أحسن واحد يعمل قهوة فى شقته التى يلتقى فيها بالنساء المتزوجات والمطلقات والانسات والنص نص وكافة أنواع الحريم اللاتى يتهافتن عليه دون أن يبذل هو أى جهد إلا مجرد انتظارهن فى فراشه فى غير أوقات العيادة.. فالرجل والحق يقال مخلص جدا لعمله وهذه قيمة أخلاقية عظيمة تؤكد فى أذهان شبابنا أن العمل واجب ..

وطبيعى أن تشغلنا الأن ازمة الدكتور هاشم وحيرته المريرة فى تنظيم مواعيده بين السيدة أمينة سالم «مينو» التى طلقت زوجها وعاشت فى شقة الدكتور الذى يرفع دائما وبمنتهى الصدق والشرف شعار «أنا مش بتاع جواز» .. ثم الآنسة نجوى «نوجا» التى «يلهط» عشيقها جسدها فى الفراش مقابل الفيللا والعربية ودولاب الهدوم.. والآنسة رحاب التى ترقص وتسكر طول الوقت

وتهز صدرها العظيم أمام الكاميرا ثم تدير لها ظهرها وتنحنى وتسأل الدكتور : ايه رأيك ؟ فيرد متفرج يجلس ورائى فى الصالة :

كويسة !

وطبيعى أن يدور هذا كله في شقق فخمة جدا وجناين نسمع فيها شقشقة العصافير .. ثم فى السراير والفنادق وحفلات الرقص حيث كل شيء جميل وملون ولامع وحيث كل الناس أغنياء وشيك وحلوين ولا يعانون فقط إلا من ازماتهم الجنسية.. بحيث يصرخ ورائى متفرج آخر بأعلى صوته : ياولاد الكلب احنا مش عايشين فى الدنيا ؟!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٣/١/٢٧

« زائر الفجر »

● «تتابع المشاهد»

– القاهرة ليلا . الجمعة ٥ يونيو ١٩٧٠ . سيارة بوليس نجدة . اشارة بجريمة قتل . العناوين تنزل على لقطات عامة لشوارع القاهرة من سيارة البوليس .

– شقة القتيلة . محتوياتها مبعثرة الجثة على الأرض . استدعاء الجيران .

– بيت وكيل النيابة حسن الوكيل . مكالمة تستدعيه من مساعده رفعت للتحقيق فى الجريمة .

– يتعرف على القتيلة : نادية الشريف. يستدعى الشغالة ويطوف معها حجرات الشقة .

يسألها عن صورة زوج القتيلة الدكتور فريد وابنتها منه ثم عن صورة صديقها الفنان سامح كريم .

– البواب يؤكد أن سمعة القتيلة كانت سيئة . الجيران : مدبولى وزوجته حميدة يؤكدان هذه السمعة ويعترفان بحدوث مشاجرة معها قبل أن تموت .

– فلاش باك : مشاجرة بين حميدة والقتيلة حول القط .. فلاش آخر من وجهة نظر حميدة : القتيلة عائدة الى شقتها مخمورة ويحملها جارها التلميذ صالح على صدره الى داخل شقتها .

– شهادة عبده طباخ القتيلة : فلاش من وجهة نظره للدكتور فريد زوجها يقبل احدى صديقاته بعد احدى السهرات فى بيته . ثم يروى قصة خلافهما وطلاقهما وينفى أن سلوكها كان مشينا . فلاش : واقعة صدام نادية القتيلة أمام مسجد السيدة زينب مع مخبر حاولت منعه من ضرب الأطفال .

– فى بيت المحقق حسن الوكيل : يحكى لزوجته عن مصرع الصحفية نادية الشريف .

– فى مكتبه : مساعده يخبره أن تقرير الطبيب الشرعى يؤكد أن الوفاة ليست جنائية بل نتيجة هبوط فى القلب . يرتاب المحقق فى صحة هذا بسبب وجود خدوش فى وجه القتيلة .

– محل كوافير نانا : المحقق يسأل نانا عن علاقتها بنادية . تلوح له بمعرفتها باللواء رأفت أحمد ثم تحكى له عن واقعة تدخل نادية التى كانت احدى عميلات محلها لانقاذ بوسى ابنة نانا من النزيف المفاجئ. واجراء الدكتور فريد عملية اجهاض لبوسى .

– فى حديقة فيللا الدكتور فريد مطلق القتيلة. المحقق يستجوبه فيتهمها بعلاقاتها المشبوهة . ويحكى تعرفه عليها عندما زارته فى مستشفى أم المصريين التى كان مديرا لها لاجراء تحقيق صحفى وكيف أحبها وتزوجها . اعتماد زوجة فريد الحالية تحكى من وجهة نظرها عن علاقة نادية بمدير تحرير الجريدة التى كانت تعمل بها وخيانتها لزوجها التى أدت لطلاقهما . فريد يحكى عن واقعة ضبطه لنادية مع مدير التحرير يذهبان الى شقة خاصة .

– فى الجريدة. المحقق مع مدير التحرير . فلاش لعلاقته بنادية منذ حريق القاهرة واشتراكهما فى طبع وتوزيع المنشورات ومداهمة البوليس لنادية التى ترى مقتل أحد رفاقهما برصاص البوليس الذى يقبض عليها. ثم نرى فى فلاش آخر واقعة ذهاب مدير التحرير مع نادية الى الشقة الخاصة فنكتشف أنهما كانا يلتقيان هناك بمجموعة من الشباب الثوريين .

فلاش ثالث : مدير التحرير مع نادية يتدخلان فى خلاف بين نانا وابنة أختها سعاد التى رفضت الاشتراك فى العمليات المشبوهة التى تديرها نانا .

– فى شقة القتيلة . الفنان سامح كريم صديق نادية يروى واقعة حبس نادية بعد مظاهرات ٦٨ .. تغنى فى الزنزانة مع المعتقلين حتى يجىء زوجها فريد للافراج عنها يعودان للبيت حيث يؤنبها زوجها على توريطه فى السياسة . يتفقان على الانفصال .

– صالح جار نادية فى السكن يسأل عنها . يستجوبه المحقق. يحكى واقعة أن رآها عائدة تبكى ودخوله معها الى شقتها ولكنه ينفى حدوث شىء بينهما .

– فى فيللا نانا . تعرض فيلما جنسيا بينما رجال ونساء فى أوضاع جنسية. البوليس يداهم الفيللا ويقبض على الجميع .

– استجواب مدبولى جار نادية الذى يكمل تفاصيل معركة القط ويعترف بأن نادية ماتت بعدها .

– فى مكتب المحقق. مكالمة من اللواء رأفت أحمد يأمره بالافراج عن نانا يرفض المحقق .

– فى بيت السحيمى . يسأل سامح عن سعاد المختفية. يعطيه صورا كان قد رسمها لها . ويحكى عن بدء خلافاته مع نادية .

– نانا تخبر المحقق بأمر الافراج عنها لعدم ثبوت الأدلة . يثور ثورة عارمة .

– سامح يزور المحقق فى بيته ويعطيه عنوان سعاد . يذهبان معا الى البنسيون الذى تقيم فيه فى حى القلعة . تحكى لهما عن لحظاتها الأخيرة معها وخوفها من القبض عليها مرة أخرى. فلاش لسعاد مع نادية فى لحظتها الأخيرة. تتنزهان ليلا فى طريق صلاح سالم . مخبر يحوم حولهما. تعودان للشقة . تجدان النور مضاء والأثاث مبعثرا . تنهار نادية وتطلب من سعاد أن تتركها وتعود غدا صباحا . تخرج سعاد ويدخل مدبولى ليكتشف أن نادية ماتت بمفردها .

– عودة الى المحقق مع سعاد وسامح يتساءلون عن موقف القانون من المسألة . القاهرة تحت

الضباب . «حفظت القضية فى العاشر من يونيو ٧٠».

● سينما مصرية جديدة ..

شغل هذا التعبير أذهان النقاد والسينمائيين والجمهور معا طوال السنوات الأخيرة الماضية.. تردد كثيرا وقامت حوله مناقشات عديدة تحولت أحيانا الى معارك . ولم يسفر أكثرها عن شيء .. لأننا تعودنا للأسف أن نواجه مشاكلنا - الكبيرة والصغيرة معا - بأحد أسلوبين : إما الصمت المطبق تجاهها رغم الحاحها الشديد علينا.. وذلك بدافع من الجبن عن مواجهة السلطة أو الجهة المسئولة . وإما بتحويل القضية الى مجرد كلام أجوف وجدل لغوى عقيم لا يلبث أن يخرج عن حدود الحوار الديمقراطى الشجاع والبناء الى مجرد مهاترات تحكمها خلافاتنا الشخصية أساسا.. وليست نظرتنا الموضوعية الى القضية والحل.. والنتيجة غالبا أننا نمزق أنفسنا فى شتائم ومهاترات تتخللها أحيانا بعض الكلمات الجادة والمخلصة التى تضيع فى الضجيج .. فلا نصل غالبا الى شيء ..

وهذا بالضبط ما حدث طوال السنوات الأخيرة لقضية السينما الجديدة فى مصر ولعل طرح القضية بهذا الحسم لم يبدأ إلا عام ٦٨ عندما تم اعلان قيام جماعة من السينمائيين الشبان تحمل هذا الاسم .. وبالذات بعد أن بدأ هؤلاء الشبان ينشرون تصوراتهم النظرية لهذه السينما المصرية الجديدة فى صفحتين أسبوعيتين فى مجلة «الكواكب» تحت اسم «الغاضبين» ثم فى اجتماعهم الأسبوعى فى مركز الصور المرئية مساء كل ثلاثاء .. فقد أصبح اصطلاح «السينما الجديدة» يتردد كثيرا موضوعا للنقاش وللهجوم والدفاع ليس فقط وسط الحلقة الضيقة المحدودة العدد لهؤلاء السينمائيين الشبان الذين تخرج أغلبهم من معهد السينما.. وانما وسط الحركة السينمائية المصرية كلها.. جددا وقدامى.. من هم داخل الجماعة ومن هم خارجها.. من هم معها أو ضدها.. المتعاطفين والكارهين والساخرين واللامبالين والذين يعتبرون المسألة كلها مجرد نكتة أو «هوجة» عالية الصوت لعدد من «الصغار».. ولكن أيا كان موقف هذه الفرق كلها.. فقد أحسوا جميعا بأن الحركة قد وجدت بالفعل .. ولدت قوية وأصبح لها صوت ..

ولكن حتى قبل ظهور اصطلاح «السينما الجديدة» وقبل ظهور الجماعة أصلا فقد كانت الحاجة الى هذه السينما المصرية الجديدة أقدم كثيرا من عام ٦٨.. فبعد أن هدأت حركة ازدهار السينما المصرية التى وصلت قمتها - حجما فقط بالطبع - فى أواخر الأربعينيات .. بدأت حركة الجزر الرهيبة مع بداية الخمسينيات وانكمشت السينما المصرية حجما وموضوعا ومستوى معا .. وعجزت حتى السنوات الأولى لثورة يوليو ٥٢ التى قلبت أوضاعا وأفكارا كثيرة رأسا على عقب عن أن تحدث تغييرا جذريا فى السينما المصرية .. بحيث لم تقدم هذه السنوات المبكرة للثورة سينما مصرية ثورية.. لأسباب موضوعية عديدة نكتفى بأهمها وهو أن الأساس الاقتصادى للسينما المصرية لم ينقلب رأسا على عقب كما كان مفروضا أن يحدث مع كل ثورة . ولم يحدث

ما حدث فى كل البلاد التى قامت بها نظم ثورية من انشاء جهاز ثورى للسينما .. وهو جهاز لا يمكن أن تنشئه إلا الدولة نفسها التى يفترض أن تتحول أجهزتها كلها الى أجهزة ثورية .. فالدولة لم تتدخل فى السينما تدخلا حاسما وبوضوح .. ولم تحاول حتى أن تطبق نظاما محدد الملامح تستفيد فيه من الأنظمة السينمائية المماثلة فى الدول الثورية - وبالذات الاشتراكية - والتى استطاعت أن تجعل من السينما التشيكية والبولندية واليوغسلافية مثلا سينما عالمية من الطراز الأول .. وظلت سياسة الدولة تجاه السينما منذ عام ٥٢ والى الآن سياسة متخبطة باستمرار تفتقد المنهج والرؤية السياسية الواضحة أولا .. والتى ينشأ عنها بالضرورة الهيكل الاقتصادى والفكرى الذى يحدد بحسم وصرامة : ماذا تريد الثورة من السينما ثم ماذا تريد السينما من الثورة ؟ وحتى حينما أرادت الدولة أن تتدخل فى السينما فقد تدخلت تدخلا خاطئا دائما كانت قمته هى فشل القطاع العام وتصفيته تماما وهو الذى نجح تماما أيضا فى كل البلدان الاشتراكية واستطاع أن يسحب الأرض من السينما الغربية نفسها..

وكان غريبا أن يحدث هذا للسينما المصرية بالذات وهى الأعرق من سينما البلاد الاشتراكية الثلاث التى ذكرتها والتى لم تبدأ ثورتها السينمائية إلا بعد خروجها من الحرب الثانية عام ٤٥ .. بل ان السينما المصرية تتخلف أيضا حتى عن السينما الوليدة جدا فى الجزائر وسوريا مثلا .. وهما بلدان لم تعرفا السينما الا منذ سنوات قليلة جدا ..

ولكى لا نخوض طويلا فى هذا الموضوع الذى يعرف معظمنا كل تفاصيله .. فاننا نخلص سريعا الى النتيجة.. وهى أن السينما المصرية كانت قد وصلت بالفعل - حتى قبل قيام جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ - الى عنق الزجاجة.. وأصبح واضحا أنها أصبحت سينما متخلفة شكلا وموضوعا.. وأنها لا تعبر عن مصر ولا علاقة لها بمصر .. وفضلا عن بقائها أسيرة لموضوعات ومستوى سينما الأربعينيات.. إلا أنها فقدت حتى الرواج العددى والتجارى لسينما الأربعينيات .. بحيث أصبح مطروحا أمام الجميع .. الجدد والقدامى.. التجار والفنانين معا .. أنه لابد من سينما مصرية جديدة.. ولم يكن ظهور الجماعة التى تحمل هذا الاسم عام ٦٨ إلا مجرد جرأة على تسمية الأشياء بأسمائها .. أو وضع القضية المطروحة بشكل نظرى غامض ومبعثر.. فى اطارها العلمى المحدد .. أى وضع النظرية فى كيان مادى..

● **لماذا عام ٦٨ ؟**

لأنه كان قد مضى على انشاء معهد السينما المصرية خمس سنوات أيا كان حجم المعهد نفسه ومستواه وقدرته على التأثير ، وهو حدث شديد الأهمية والتأثير فى ظروف السينما المصرية .. وهى حقيقة لا معنى لانكارها.. ولا فائدة أيضا. وفى عام ٦٨ كانت قد مضت خمس سنوات على تخرج أول دفعة من المعهد.. ومعنى هذا ظهور خمس دفعات من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمونتيرين وغيرهم الذين درسوا السينما لأول مرة دراسة علمية بالفعل.. أيا كان

مستوى هذه الدراسة وأيا كانت نواقصها .. ومن الطبيعى أن يحدث هذا «التفريخ» المتتابع نوعا من التراكم الحتمى الذى يخلق بالضرورة مشاكل مهنية وفنية لهؤلاء الخريجين من ناحية.. وللجهاز السينمائى نفسه من ناحية أخرى.. فلم تكن طاقة العملية السينمائية فى مصر فى حاجة إلى كل هؤلاء الخريجين أولا .. وواضح أنه لم تكن هناك خطة تحكم سياسة هذا المعهد فى أى شيء وطوال تاريخه كله وحتى الآن .. بل أنه حتى لو كانت هناك حاجة حقيقية لهؤلاء الخريجين فان أحدا فى الجهاز السينمائى لم يكن مستعدا للترحيب بهم واعطائهم فرصا حقيقية.. لقد حدثت بلا شك بعض المحاولات من أجهزة السينما التى أنشأتها الدولة لاعطاء بعض هذه الفرص للخريجين .. ولكنها كانت قائمة على المبادرات الفردية للقائمين على هذه الأجهزة - صلاح أبو سيف وسعد الدين وهبة بالتحديد - بحيث لم تستطع أن تتحول إلى تخطيط دائم ومدروس لاستيعاب هؤلاء الخريجين.. بدليل أن معظم هؤلاء الذين أخذوا هذه الفرص توقفوا بعد ذلك.. واختفت أسماء كثيرين منهم تماما.. أو تاهوا بعد ذلك فى سراديب عمل وظيفى عادى أو حتى عمل فنى بلا قيمة هنا أو هناك .. وظلت نظرة السينمائيين «الكبار» لخريجي المعهد نظرة فوقية تحصرهم فى دائرة مغلقة لم يفلت منها إلا القليل النادر وواضح أن هذا سبب قوي لكي يفكر هؤلاء الشبان فى تجميع أنفسهم فى «تنظيم» أو «هيكل» ما .. هو الجماعة التى أنشأوها عام ٦٨ وأن كان عدد كبير من خريجى المعهد لم يفكروا فى الانضمام اليها حرصا على استقلالهم الفردى.. بينما انضم اليها عدد كبير من غير خريجى المعهد .. وهذا طبيعى أيضا ..

ولكن لم يكن هذا وحده بالطبع سببا لظهور الجماعة عام ٦٨ بالذات .. ولم تكن صدفة أن يحدث هذا بعد عام واحد من ٥ يونيو ٦٧.. والمسألة ليست فى حاجة الى ايضاح كثير فيما أظن .. فقد كان هذا العام من أخطر أعوام مصر.. وكان حافلا بكثير من عمليات «المراجعة» لكل شيء .. للذات وللغير .. كان عاما مليئا بالحزن وبالجنون .. كان عاما للغضب للعجز القاتل وللرغبة فى صنع شيء فى نفس الوقت .. وهذه معجزة مصرية أخرى.. أن يملك بعضنا القدرة فى هذا العام بالذات وبالرغم من كل ما حدث على التفكير فى صنع شيء ..

وبالنسبة للسينما كانت هناك كل الأسباب التى تراكمت كما فصلناها منذ قليل.. فقد كانت سينما الأمس قد سقطت هى أيضا.. وأصبح لابد من سينما جديدة ورغم تباين - بل وتناقض - الفكريات والأهداف والأصول الاجتماعية لمؤسسى الجماعة كلهم تقريبا .. إلا أنه كان هناك التقاء على حدود دنيا يمكن تلخيصها ببساطة شديدة :

- أن السينما المصرية التقليدية فقدت مبررات استمرارها.
- أنه لابد من قيام سينما مصرية جديدة..
- أن هذه السينما الجديدة لابد أن تعبر عن الواقع المصرى الجديد والحى والمعاش بالفعل وخصوصا واقع ما بعد يونيو ٦٧..

– أن هذا التجديد الموضوعى لابد أن يصحبه تجديد شكلى يستفيد من أفضل تراث السينما المصرية نفسها لدى أفضل مخرجيها : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وبركات .. ثم من حصيلة دراسة هؤلاء الشبان أنفسهم فى المعهد التى لابد أن تميزهم ولو شكليا عن السينمائيين الذين اعتمدوا على مواهبهم وخبراتهم الخاصة.. واستفادوا التجديدات المستمرة فى السينما العالمية – لعل أوضحها تأثيرا على مخرجينا الشبان حركة الموجة الجديدة الفرنسية بالذات – ومن بعض تجارب المخرجين الشبان فى البلدان الاشتراكية التى بدأت تعرض فى مصر فى السنوات العشر الأخيرة ثم من أحدث موجات السينما الجديدة فى العالم .. كلود ليلوش الذى بهر عددا كبيرا من شبابنا فى استخدام اللون والعدسات .. وبعض مخرجى التليفزيون الأمريكى الذين تحولوا الى السينما : لوميت وبولاك وفرنكنهايمر وغيرهم ..

وبالنسبة لحركة السينما المصرية الشابة عموما فان الكارثة التى واجهتها هى أنها بدأت فى ظروف حركة الانكماش الشديد للسينما المصرية كلها.. مما أدى بالضرورة الى انكماش الفرص أمام الشبان أكثر من غيرهم.. لأن ظروفهم أصعب.. ومن هنا لم يصل الى فرصة الفيلم الأول إلا عدد قليل بل نادر منهم .

ومن ناحية أخرى فان عدم اتضاح الرؤية تماما – نتيجة لفقدان الرؤية فى المجتمع ككل – أدى الى التخبط .. بحيث واجه الشبان معادلة صعبة خلقوها لأنفسهم : هل يقدمون مضمونا جديدا .. أم شكلا جديدا ؟ وأوقع البعض أنفسهم فى هذا التناقض الوهمى والمفتعل من أساسه .. بينما كان الحل الوحيد السهل واضحا أمامهم .. وهو أنه لا يمكن الفصل بين المضمون الجديد والشكل الجديد إلا لدى التصور الساذج .. وكان الأسهل بالطبع أمام البعض هو التجديد الشكلى.. فعدد من مخرجينا الشبان يملكون لغة سينمائية متقدمة بالفعل.. ولكنهم لا يعرفون ماذا يقولون بها .. وارتباطهم بالمجتمع المصرى وقضاياه الملحة ارتباط واه أو مفتقد أساسا .. حتى لقد تصوروا أنه يكفى أن يستعرضوا عضلاتهم التكنيكية لكى يصبح ما يقدمونه سينما جديدة..

وفى السنوات الثلاث الماضية برزت أسماء ثلاثة مخرجين شبان يملكون لغة سينمائية متقدمة.. قدم سعيد مرزوق «زوجتى والكلب».. ولفت مستواه التكنيكى الجديد الأنظار بالفعل.. ولكنه قدم من خلاله صياغة عصرية لعطيل شكسبير .. ولكنه لم يكن عطيل مصريا ولا هنديا .. بل يمكن أن يكون أى عطيل فى أى مكان وزمان .. وعندما حاول أن يرتبط فى فيلمه الثانى «الخوف» بمشكلة مصرية.. تفاقمت أزمته أكثر.. لأنه افتقد الرؤية الواضحة وتخبط فى الشكل والمضمون معا ..

وقدم ممدوح شكرى مخرج فيلم الليلة «أوهام الحب» الذى أكد فيه مستواه الحرفى الجيد ولكن حول تصوراته هو الذاتية للحب والجنس التى لم تستطع أن تتعداه هو شخصيا الى متفرج آخر .. ثم قدم «الوادى الأصفر» – الذى أخرجه قبل «أوهام الحب» – عن موضوع لا استطيع أن

اعرف حتى ما هو بالضبط رغم رؤيتى للفيلم .. ولا أعتقد أن ممدوح شكرى نفسه يعرف ..

ثم قدم محمد راضى «الحاجز» بلغة سينمائية متقدمة أيضا ولكن عن قضايا مجردة : ضياع الانسان بين الحب والأمومة والجنس والجريمة ..

وكانت مشكلة المخرجين الثلاثة أنهم لم يستطيعوا أن يتجاوزوا فى أفلامهم الأولى مجرد رغبتهم فى تأكيد موهبتهم الحرفية .. وأنهم أصروا من البداية على أن يكونوا «عالميين» .. بمعنى أنهم شغلوا أنفسهم بقضايا مجردة.. أو انسانية بالمعنى الواسع .. فقد عالجوا مشاكل «الانسان» .. ولكن الانسان المطلق فى أى مكان وأى زمان.. فى أيسلندا كما فى موزمبيق .. ولم يكن مطلوبا منهم الا تقديم الإنسان «المصرى» فحسب .. ولعلهم لو حاولوا أن يبدأوا مصريين فقط لتمكنوا من أن يصبحوا عالميين .. فهذه قاعدة أولية معروفة فى ألف باء الفن !

أما جماعة السينما الجديدة فقد قضت أربع سنوات فى البحث النظرى : الكتابات والمناقشات ودراسات الأفلام .. قبل أن تتمكن من الوصول الى نظام الانتاج بالمشاركة .. وكان أول أفلامها «أغنية على الممر» لعلى عبد الخالق هو أول فيلم مصرى ينطبق عليه بالفعل تعبير «السينما الجديدة».. لأنه قدم لأول مرة موضوعا عن مصر ٦٧ وبشكل جيد .. وهو نفس ما ينطبق على فيلم الجماعة الثانى الذى لم يعرض بعد «الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث ..

وفى تصورى الخاص أن فيلم ممدوح شكرى «**زائر الفجر**» هو الفيلم الثانى بعد «أغنية على الممر» الذى يمثل نموذجا للسينما المصرية الجديدة رغم أنه يمثل اتجاها فرديا لمخرجه الذى لا ينتمى لأى جماعة .. لكن هذا لا يهم .. المهم أنه خطوة أخرى لكى يبدأ التيار ..

● **تحليل الفيلم**

دون أية محاولة للمقارنة إلا أنه قبل تحليل «زائر الفجر» لابد من الاشارة الى ثلاثة أفلام :

● «**الاختيار**» ليوسف شاهين الذى يسبق «زائر الفجر» بالتعرض لمصر ما بعد يونيو ٦٧ والتأكيد على حالة «الشيزوفرنيا» أو انقسام الشخصية فى مجتمعنا الذى يجعلنا نهرب من حقيقتنا ونحاول اخفاءها وراء اطار زائف وكاذب نستتر به عيوبنا.. والدور الانتهازى الذى لعبه بعض مثقفينا بمجرد الصمت والرضاء عما كان يحدث حتى حدثت الكارثة : الجنون بالنسبة لسيد – محمود بطل الفيلم .. والهزيمة بالنسبة لنا .. ومحاولة الاقتراب فى الفيلم من بعض العيوب الاجتماعية التى نجد لها شبيها فى «زائر الفجر» مثل نزعة البعض للوصول والتسلق والثراء بأى ثمن وعلى حساب أية قيمة ومحاولة شراء حتى الحب والزواج والسعادة والبيت المستقر .. بل ان الفيلمين يتشابهان أيضا فى اختيار جريمة القتل مفتاحا للأحداث من خلال بناء يبدو بوليسيا من الخارج ..

ولقد كان يمكن أن يكون «الاختيار» أول فيلم يتحدث عن مصر ما بعد ٦٧ وأن يصبح أول نموذج للسينما المصرية الجديدة لولا بنائه الشديد التعقيد وطرحه للقضية طرحا مجردا أيضا

جعله يستعصى على فهم الجماهير ويبقى تجربة سينمائية خاصة جدا موجهة لمتفرج خاص ومدرب ويفقد بالتالى كل قيمته كعمل جماهيرى مؤثر ..

● «**أغنية على الممر**» لعلى عبد الخالق وهو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ٦٧ مع محاولة ردها الى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة الى ماضى الجنود الخمسة وأصولهم الاجتماعية التى نكشف من خلالها بعض مواضع الفساد فى مجتمعنا.. وان كان «زائر الفجر» يختلف فى كونه أول فيلم يركز على هذه الأوضاع الاجتماعية الفاسدة أساسا .. وبقدر رائع من الشجاعة والتحليل الموضوعى السليم الى حد كبير .

● «**انتهى التحقيق**» لداميانو داميانى : وأذكره بالذات لأن نادى السينما قدمه من أسبوعين فقط . وها هو يقدم فيلما مصريا يشابهه فى أكثر من ناحية.. فالفيلمان سياسيان – لأن تصعيد خيوط «زائر الفجر» يضعنا فى النهاية أمام قضية سياسية تماما .. وهما ينتقدان المجتمع بجرأة وقسوة.. وهما يتشابهان أيضا من حيث استخدام أسلوب التحقيق المعروف فى الأفلام البوليسية.. ولكن ليبتعدا بعد ذلك عن المضمون البوليسى طوال الفيلم.. وحيث الجريمة فى الفيلمين مجرد وسيلة لادخالنا الى الموضوع الاجتماعى والسياسى رأسا.. فى «انتهى التحقيق» لاتهمنا الجريمة التى دخل فانزى بسببها السجن، ولكن تهمنا القضية الاجتماعية الكبرى وينتهى الفيلم بالفعل ببراءة فانزى وخروجه من السجن .. وفى «زائر الفجر» لا يهمنا من قتل نادية الشريف .. وانما يهمنا الظروف البشعة الى عاشتها حتى أدت بها الى الموت وينتهى الفيلم بالفعل باكتشاف أن ليس هناك قاتل على الاطلاق وانما وضع اجتماعى كامل يؤدى الى موت أمثال نادية الشريف ..

والأسلوب البوليسى الذى استخدمه سيناريو رفيق صبان وممدوح شكرى فى «زائر الفجر» لا يختلف فى بنائه عن مئات الأفلام البوليسية المشابهة.. بل أن تكنيك بناء السيناريو نفسه ليس جديدا .. فقد قدمته السينما مرارا.. العثور على جثة.. ومحاولة اكتشاف شخصية القتيل والظروف التى أدت الى القتل ثم اكتشاف القاتل.. ولعل كاتبى السيناريو اعتمدا على فكرة فيلم ما .. ولكن هذا كله لا يعنينا كما قلت لأنه كان مجرد حل سينمائى لطرح الموضوع ..

ونحن أمام فيلم بطله غائب . لأننا نرى نادية الشريف جثة هامدة من البداية .. ولكنها تظل رغم ذلك الشخصية الرئيسية التى نظل نحوم حولها طوال الفيلم .. رغم أن «مساحة» ظهورها على الشاشة قد تكون أقل من بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.. ومفتاح اللغز بالنسبة لنا هو كالعادة : المحقق .. فهو يأخذنا طوال الفيلم من مكان الى آخر ومن شاهد الى آخر لنسمع مزيدا من الحقائق والتفصيلات يقدمها السيناريو بأسلوب «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى.. واستخدام الفلاش هنا استخدام مركب.. بمعنى أن كل فلاش يؤدى الى آخر أبعد زمنيا بحيث تختلط مستويات الزمن وتتداخل حتى تكتمل الصورة النهائية فى تسلسلها الزمنى الصحيح من

مجموع الحكايات أو «الفلاشات» التى يتبادل السيناريو القطع بينها وبين الحاضر وهو بحث المحقق الدائم وكالعادة فى أفلام التحقيق نسمع الواقعة الواحدة ونشاهدها أكثر من مرة حسب وجهة نظر راويها .. وكالعادة – مثل «راشومون» كيروساوا و«لكل حقيقته» لبيرانديللو فان ملامح الواقعة الواحد تتغير من رواية إلى أخرى وتكتمل تفاصيلها دائما بنمو عملية السرد (عبده الطباخ يروى واقعة تقبيل الدكتور فريد لصديقته اعتماد فى الحمام.. بينما ترويها أعتماد نفسها بدون التقبيل.. وفريد يروى متابعته لنادية وهى تصعد مع مدير التحرير الى شقة خاصة لتخونه معه فيها .. بينما يتضح من رواية مدير التحرير انهما التقيا فى الشقة ببعض الزملاء) أما خناقة نادية القتيلة نفسها مع جيرانها بسبب القط والتى سبقت موتها فاننا نتابعها أكثر من مرة من بداية الفيلم حتى تكتمل تفاصيلها فى نهايته فنكتشف أن نادية ماتت بهبوط فى القلب وبلا أى جريمة فردية .. ولكن بجريمة أخرى «جماعية» ..

فما هى الجريمة الحقيقية التى قتلت نادية الشريف ؟ ومن الذى قتلها ؟

● يشير الفيلم الى «المسرح العام» أو الكبير للجريمة منذ أول لقطاته التى نرى فيها شوارع القاهرة.. وينتهى بنفس التأكيد بلقطات عامة للقاهرة.

فنادية الشريف ماتت فى القاهرة .. ولكن ليس هذا مجرد موقع جغرافى .. فالقاهرة قتلت نادية الشريف ..

وكل ما يحدث بعد ذلك يرسم صورة واضحة لوضع اجتماعى محدد فى ظروف تاريخية محددة .. ونحن من البداية أمام مجموعة من الأحداث والشخصيات ترسم تفاصيل صورة عامة .. بل أن بعض ملامح هذه الصورة تكتمل من خلال «الأقوال» التى نسمعها من حين لآخر .. فى التحقيق المبدئى الذى يجريه المحقق بمجرد وصوله الى شقة القتيلة تشير شهادات جيرانها الى سوء سلوكها .. ويقول بواب العمارة عندما ضاقت حوله الأسئلة :

– لولا المعايش ماكنتش حطيت رجلى فى المخروبة دى !

أما جارها مدبولى أفندى وهو نمط للانسان العادى المغلق على نفسه والأقرب الى الجبن والذى يمكن أن تسمع منه دائما أن أفضل وسائل مواجهة الواقع هى أن «تمشى جنب الحيط ! » فهو يصاب بالرعب هو وزوجته السيدة حميدة وهى نموذج آخر لسيدة بيت مصرية «فى حالها».. رغم أنها تقيم من نفسها رقيبا أخلاقيا على سلوك الآخرين.. فالغريب أن مثل هذين النموذجين الشديدى المصرية يؤمنان بالسلبية الكاملة بالنسبة للواقع خارج حدود شقتهما الى حد الاكتفاء بالفرجة على كل ما يمكن أن يجرى بالبلد كله .. فيما عدا مراقبة «أخلاق» الآخرين.. فهما يشكلان جهاز رقابة تلقائى على السلوك الأخلاقى فقط للجيران بحيث يقدمان تقريرا وافيا عن سلوك القتيلة المشين من وجهة نظرهما «كل ليلة والتانية تلم شوية نسوان وشوية رجاله ويقلوا أدبهم!» وهو حكم أخلاقى متخلف على مجرد السهرات البريئة التى كانت تقيمها القتيلة فى بيتها

لأصدقائها .. ولكنه حكم مرتبط بالنظرة الأخلاقية الشديدة الانغلاق والتزمت للطبقة الوسطى الصغيرة.. والسيدة حميدة تحكى للمحقق أنها رأت جارتها ذات ليلة «راجعة سكرانة وبتعيط والواد التلميذ واخدها فى حضنه» .. ومع ذلك ورغم هذه الشجاعة فى تقييم أخلاق الآخرين فان مدبولى أفندى يرتعد عند مجرد مواجهة المحقق.. فهو ممثل «الحكومة» فى نظره.. وعصاه تقع منه فى رد فعل عفوى ناشىء عن رعبه .. وعندما يسأله المحقق :

– ماكنتش عايز نتكلم ليه ؟

يقول مدبولى : أصل يا بيه الأيام دى الجبن سيد الأخلاق !

وتكون هذه العبارة التى قد تقال بشكل كوميدى.. كافية لالقاء الضوء على مناخ كامل يسيطر على مثل هذا المدبولى أفندى المرعوب دائما ومن أى شىء ..

أما عبده الطباخ فهو انسان آخر مطحون الى حد الرعب هو أيضا .. ولكن عباراته تحمل أحيانا كثيرا من الحكمة، فعندما يسأله المحقق هل كانت القتيلة تستخدمه «لأغراض أخرى» ينفى بشدة وقد اكتشف بذكائه الغريزى أن المحقق لابد يقصد شيئا مشينا «أصل الناس بتقول أغراض أخرى وفئات أخرى ويبقى قصدهم وحش ! » وعندما يسأله المحقق عن دليل على براءته يقول متحسرا هذه العبارة البليغة : «هو البنى آدم لما يكون نضيف محتاج يثبت نضافته فى الزمن ده ؟! ».

ثم يحكى واقعة احتكاك نادية الشريف بالمصور الأجنبى الذى رأته يصور أطفالا بؤساء أمام مسجد السيدة زينب .. ثم اصطدامها بمخبر بوليس حاول تفريق الأطفال بضربهم.. واتهام المخبر لها بمنعه من أداء «وظيفته الرسمية».. ويعلق عم عبده الطباخ الساذج ولكن الذى يتحدث بلسان كاتبى السيناريو :

– كانوا عايزين يدخلوا الموضوع فى السياسة عشان يودوها فى داهية !

فأى احتكاك بالسياسة يؤدى بالضرورة الى «داهية» لمن يجرؤ على الاقدام عليه .. وهذا معنى مركب.. بمعنى أنه احساس خائف وراسخ لدى عبده الطباخ باعتباره نموذجا للرجل العادى.. واشارة ذكية من كاتبى الفيلم فى نفس الوقت .. الذين يلتقطان هذا الخيط ليستخلصا منه دلالات أكثر .. فالمحقق يحاول توريط الطباخ بدهاء :

– أفهم من كده انك بتعترض على سلطة البوليس يا عم عبده ؟

فيقول الرجل المسكين برعب وقد أحس بأنه حوصر :

– أنا مقلتش ان البوليس هو اللى غلطان .. انما أمثال المخبر ده اللى ملهمش دين ..

وهو نموذج للاستخدام الذكى للحوار أراد الفيلم من خلاله أن «يضرب ويلاقى» كما يقول التعبير العامى.. وبحيث يصبح هناك تطابق منطقى بين كلام الشخصية وما أراد مؤلفا الفيلم قوله فى وقت واحد . بل انهما يستمران فى استخدام كل امكانيات المشهد الحوارية عندما

يجعلان الطباخ يقول للمحقق :

– عارف حلينا الموضوع ازاى .. خدت المخبر على جنب واديته قرشين !

وفى كلام الطباخ أيضا ما يلقى ضوءا مختلفا على شخصية نادية الشريف غير سلوكها السيء الذى أكده البواب والجيران .. فقد قال انها «كانت دايما بتقول انها خايفه .. مرات تقول من السجن .. ومرات تقول الموت .. » ، «فيه ناس كانوا بييجوا يراقبوها ويسألوا عنها من وراها ..».

وتختلط الأمور فى ذهن المحقق نفسه .. فرغم أنه يعرف أن القتيلة كانت صحفية «مقالاتها تودى السجن» كما قال لزوجته .. إلا أن المسألة يمكن أن تكون مجرد فضيحة أخلاقية بعد أن اهتزت ثقته فى كل شيء «حد بقى عارف الوسخ من النضيف الأيام دى ؟ » وندرك جانبا من أزمة المحقق الخاصة هو الآخر عندما تقول له زوجته التى تجسد نموذج الفتاة الفارغة تماما من أى اهتمام جدى .

– قلت لك نهاجر من البلد دى ..

فليست هناك حلول لدى هذا النموذج البورجوازى الأجوف سوى الهرب الفردى الجبان .. ولكن المحقق نفسه شخصية تحمل بذورا أكثر ايجابية ورغبة فى الصمود .. وواضح أن ارتباطه بزوجته الجميلة هذه لم يكن أبدا ارتباطا فكريا بل هو مجرد ارتباط عاطفى.. ولذا فهو يرفض أفكارها التى يصفها بأنها «أفكار خايبة» رغم شكواه الدائمة لها فى لحظات ضيقة مما يحيط به .وتبدأ ملامح «الصورة العامة» تتحدد أكثر أمام المحقق عند مواجهته لنمط آخر شائع هو نمط نانا صاحبة محل الكوافير .. نموذج لسيدة أعمال تدير عملا ناجحا ولكنها تتستر وراءه لتخفى نشاطا أكثر اتساعا وخطورة.. وهو نشاط مرتبط بمناخ عام أيضا .. أنها بمجرد علمها بأنها متورطة فى التحقيق تشرع أسلحتها فى وجه المحقق :

– ضرورى تعرف اللواء رأفت أحمد .

وهذا اللواء رأفت أحمد لا نراه أبدا طوال الفيلم وان كنا نسمع صوته فى التليفون مرة واحدة .. ولكنه شخصية قوية من شخصيات الفيلم تفرض وجودها المباشر على أحداثه من خلال تهديد نانا به طول الوقت .. انه مركز قوة خطيرة ترتبط مصالحه بمصالح نانا «واستثماراتها» التجارية الناجحة والمتعددة .. وهو يمثل واجهة الحماية لعلاقات مادية وأخلاقية من نوع خاص لا يلبث الفيلم أن يكشفه بوضوح خطوة بعد خطوة.. وهى علاقات تكتسب من القوة والترابط والتستر ما يحولها الى «نظام» مادى وأخلاقى مدعم ومستقر وواثق من نفسه وقادر على تجاوز مشاكله باستمرار.. وبسرعة لا تخلف أثرا.. ان نانا التى تدير عمليات دعارة عن طريق زبونات محلها تصدم عندما تفاجئها ابنتها الصغيرة بوسى بنزيف مفاجيء يكتشف الدكتور فريد زوج نادية أنه ناتج عن عملية اجهاض .. وكأنها تتصور أن «الازدهار» الجنسى الذى تديره بنفسها لن يمتد

بحيث يشمل ابنتها.. ويقول الطبيب فريد للأم نانا :

- بنتك مش أول ولا آخر واحده يا مدام .

- بس بوسى لسه صغيرة يا دكتور ..

- وأصغر من بنتك كتير .. اسألينى أنا !

ولكن كل هذه شخصيات فرعية .. فماذا عن الشخصية الرئيسية نفسها .. نادية الشريف التى كان لابد أن تموت نتيجة لهذا كله ؟

زوجها الدكتور فريد يحكى قصة تعرفه بها لأول مرة منذ نحو خمسة عشر عاما. عندما كانت الأشياء بريئة مازالت.. هو وهى معا.. كان هو مديرا لمستشفى أم المصريين وهى صحفية جاءت لتكتب تحقيقا عن المستشفى.. ويقدم الفيلم مشهدا أقرب الى الطابع التسجيلى لزحام المرضى الفقراء أمام زجاجات دواء وهمى بالطبع لا يشفى شيئا أبداً.. ومع ذلك فالمرض الغليظ ينهرهم مطالبا «بالنظام» !

وتقول نادية الشريف الصحفية التى تبدو حتى الآن مجرد «انسانية» النزعة :

- معاملة غير انسانية يا دكتور ..

ومن موقع الرفض لكل ما يدور يقول لها الدكتور :

- المرضى جهلة ما يعرفوش النظام .. والممرضين أجهل !

وتتذكر نادية قصة عن هذا النظام «الظريف» الذى يطلبه هؤلاء «البكوات» من الفقراء وحدهم فى مجتمع يتسم كله بفوضى مخيفة وتخلف مرعب .. زمان كان الملك فؤاد يذهب الى المنيا كل سنة ومعه مطرب أو مطربة ويقيم المآدب للفلاحين .. و «كل واحد يدور على حتة لحمة والعساكر يضربوهم عشان يحافظوا على النظام.. تمام زى النظام اللى أنت عاوزه».

وتقدم الكاميرا فى المشهد التسجيلى لفناء المستشفى مناظر شديدة الصدق للمرضى والذباب على وجوه الأطفال والفلاح الذى يأكل على الأرض مع زوجته.. وعندما يلمح الكاميرا - كاميرا الفيلم التى تمثل كاميرا المصور الصحفى ينظر لها نظرة متوجسة وبحسه التلقائى الخائف يطوى لفافة الطعام وكأنه ضبط متلبسا بجريمة .. فهذا فيلم عن الخوف الذى يقتل حتى احتياجاتنا الطبيعية ..

ويقول الطبيب مدير المستشفى للصحفية : مستعد أكلمك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقرا .. عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة .. وعشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت.. بس الرقابة فى الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده ؟ ..

وتسأله بدورها : مش خايف على الكرسى ؟

فيقدم حله الهروبى هو الآخر الذى يطلب النجاة على حساب كل شىء :

- أنا ان كان على مش عايز أقعد فى البلد دى ..

ويكون هذا المشهد من أقوى مشاهد الفيلم الذى يكتسب قيمته الأولى ليس من مستواه السينمائى الجيد فقط وانما من اقتحامه بشجاعة لواقعنا ونقده لبعض صور معاناتنا الحقيقية .. الأمر الذى يقترب بالفيلم من السينما السياسية بشكل أو بآخر لأنه يقدم تحليلا لواقع اجتماعى فى مرحلة تاريخية بقدر ما تسمح به ظروف السينما المصرية الآن وبقدر ما تسمح به قدرات صانعى الفيلم ورؤيتهم الاجتماعية فى نفس الوقت .. وهو نوع السينما المصرية الجديدة المطلوبة الآن بالتحديد وبالضرورة .. وفى لحظة المواجهة الشجاعة للواقع من أجل تجاوزه ..

وعندما يحكى فريد للمحقق عن تطور علاقته بنادية الشريف بعد ذلك نكتشف جوانب أخرى من شخصيته تؤكد موت حتى البذور القليلة للرفض التى كان يحملها وهو ما زال مديراً للمستشفى يراقب الفوضى والرشوة واهمال المرضى الفقراء فلا يرضى عن هذا كله ولكنه لا يصنع شيئا لمقاومته إلا مجرد رغبته فى الهجرة هو أيضا .. وتعاطفه الفكرى مع الصحفية لا يلبث أن يتحول الى قصة شخصية .. فهو يتزوجها ليقعا بعد ذلك فى التناقض اليومى بين مثالياتها المرتبطة بالقضايا العامة وطموحه هو البورجوازى الذى ينقله فورا الى صفوف «الطبقة الجديدة» التى تستفيد من مركزها الاجتماعى والمهنى ومن علاقاتها الخاصة أيضا.. فالجملة العابرة التى نسمعها فى حكايته عن ليلة أن كانا مدعوين الى حفلة فى سفارة الكويت.. والتى ترفض نادية مصاحبته اليها.. تؤكد نوع اهتمامات فريد المتسلقة.. بينما تفضل نادية الذهاب مع مدير التحرير للقاء مجموعة من أصدقائهما فى شقة فوق السطوح.. كما أننا نفهم أيضا تحول فريد الى شخصية «صاعدة» بالمنطق السائد من نوعية ضيوفه فى الحفلة التى يقيمها فى حديقة بيته الفخمة.. وهم ضيوف من بعض البلاد العربية تربطهم بفريد مصالح واضحة بحيث يطلب أن تجاملهم زوجته الجديدة اعتماد التى تزوجها بعد طلاقه من نادية . والتى كانت على علاقة سابقة معه واستطاعت أن تخطفه من زوجته.. ثم نفهم أيضا أن علاقته بنانا صاحبة محل الكوافير قد توثقت حتى أصبحت أكبر مورد لعمليات الاجهاض فى عيادته.. ويكشف دوسيه نانا فى بوليس الآداب عن نشاط ضخم.. فهى تمارس الدعارة السرية وتهريب العملة وادارة الأماكن المشبوهة والاتصال بالجهات الأجنبية.. ومع ذلك فلم يقبض عليها بسبب «وسايطها» وعلاقاتها القوية التى تجعل «ظهرها محمى.. محمى أوى الظاهر» أما مساعد المحقق فلا يلبث أن يضع الفيلم على لسانه فى نفس اللحظة ملاحظة ذكية عندما يقرأ فى احدى الصحف «عمارة ارتفاعها ١٦ طابقا تسقط على سكانها» فيعلق بسخرية رابطا بين سقوط العمارة ودعارة نانا وموت نادية الشريف بهبوط فى القلب كما يقول تقرير الطبيب الشرعى :

– لازم العمارة كان عندها هبوط فى القلب برضه ! ..

وحتى هذه اللحظة لا تكون شخصية نادية الشريف واضحة تماما.. فمن هى نادية الشريف بالضبط ؟ .. ولماذا يضفى عليها الفيلم هذا الغموض وهذه الأهمية فى نفس الوقت بحيث تصبح

محورا لكل الأحداث والشخصيات الأخرى مع أنها أقلهم ظهورا لنا ؟ أنها تبدو رغم ذلك شخصية ذات قيمة خاصة.. واقعة معركتها مع المخبر الذى ضرب الأطفال أمام السيدة زينب .. واحتجاجها على أوضاع المستشفى.. ورفضها مسايرة زوجها فى علاقاته الجديدة.. كلها تؤكد شيئا نبيلا ورافضا فى أعماقها.. وربما بحكم وظيفتها أيضا كصحفية قادرة على كتابة مقالات «تودى السجن» كما قال المحقق لزوجته .. فمن هى نادية الشريف هذه ؟ هل هى زعيمة وطنية .. أم مناضلة ثورية .. أم مجرد حالة رومانتكية ؟ .. الواقع أن فيها أشياء من هذا كله .. فالسيناريو لم يحدد ملامحها تماما .. فنحن نفهم من جماع ما نسمعه عنها - وما نراه بالتالى فى مشاهد «الفلاش باك» - انها مجرد شخصية رافضة .. ولكن الأشياء التى ترفضها تبدو أشياء من السطح : رفض ضرب المخبر للأطفال وتصوير الأجنبى لهم .. رفض معاملة المرضى معاملة سيئة .. ولكن هذا كله قد ينبعث من مجرد الاحساس «الانسانى» وليس من «الفكر» أو «العقيدة» الواضحة والمحددة .. وهى فى أحسن حالاتها قد تكون شخصية وطنية .. ولكنها ليست «ثورية».. ربما لأن الفيلم لم يكن يستطيع أن يحدد ملامحها أكثر .. فاكتفى بمجرد «الرفض» و«التمرد» وجعلها نقيضا لكثير من الأوضاع والقيم السائدة .. ومن هنا فليس لنادية الشريف «انتماء» واضح إلا لمجرد ما هو وطنى وانسانى وصادق.. وهذا كله لا يكفى بالطبع لتصبح شخصية ثورية.. بل ان تكوين نادية الشريف البورجوازى واضح تماما.. فكريا واقتصاديا معا.. وليس هذا ذنبها بالطبع ما دامت هذه هى أصولها الطبقية.. فهى تناضل من مقاعد البورجوازية وتحاول أحيانا أن ترفض بعض قواعد اللعبة التى وجدت نفسها جزءا منها .. بدليل اختيارها للدكتور فريد زوجا لها وهى التى لمست من البداية رغبته فى الصعود الاجتماعى.. وهجرتها لعملها الصحفى بعد الزواج وهو ما لا يمكن أن تفعله شخصية تحمل فكرا ثوريا وتؤمن بضرورة أن تلعب دورا ايجابيا فى العمل من أجل التغيير الاجتماعى.. ورغم أننا يمكن أن نعجب بمحاولتها للارتباط بالفلاحين من حيث تصميم ديكور شقتها التى أقامت فيها بعد طلاقها من فريد مستعينة فيها ببعض الملامح الريفية.. إلا أن هذا يمكن أن يبقى مجرد «نزوة ديكور» ما لم نعرف شيئا عن فكر نادية الشريف حتى لو وجد مساعد المحقق على مكتبها فى بداية الفيلم فيلما به صور «لفلاحين وترع وجاموس».. فنحن لم نسمع نادية الشريف تتحدث بما يكفى عن معتقداتها .. كما لا نستطيع أن نغفر لها تلك الفترة التى هجرت فيها الصحافة بعد الزواج وأصبحت «ست بيت».. أما سلوكها العملى الذى قد يغنى عن حديثها عن فكرها السياسى والاجتماعى.. فهو سلوك مثالى نبيل ووطنى وليس أكثر .. حتى اشتراكها فى توزيع المنشورات قبل الثورة وسجنها ثم اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وحبسها مرة أخرى عمل يمكن أن يكون تلقائيا شاركتها فيه عناصر وطنية من جبهة واسعة تضم اليمين واليسار معا . بحيث لا نستطيع أن نجزم بأن نادية الشريف من اليسار .. وهذا ما يمكن أن يدينها كشخصية غير محددة

الانتماء السياسى والاجتماعى تماما .. ولعل السبب فى ذلك أن الفيلم يدور فى فترة ما بعد النكسة وهى فترة ضياع سياسى وفكرى وفقدان رؤية وعجز عن «الفعل» حتى بالنسبة للعناصر الثورية نفسها .. أو لعل هذا أقصى ما كان بوسع الفيلم أن يقوله ..

● ويحدد الفيلم ماضى نادية الشريف الوطنى منذ اشتراكها فى العمل السرى قبل الثورة وبالتحديد عقب حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢.. ونحس أن هذه المرحلة ليست منقطعة الصلة تماما بالحاضر.. ونسمع صوت مدير التحرير يقول عن تلك الفترة : «الناس كانوا نايمين فى الوقت ده نوم طويل – ونرى صورة للمقابر وكأن الناس كانوا موتى وليسوا نياما – الحكم هو اللى كان منيمهم ومانع أى معلومات توصلهم .. طبعا كان خايف لأن الناس هى اللى ممكن تقوم وتعمل ثورة..».

ونرى نادية وسط خلية ثورية – بالمفهوم الثورى لتلك الفترة – تشترك فى طبع المنشورات .. وتقول نادية الشريف بمنطق الفتاة البورجوازية :

– أول مرة أعرف أن مصر فيها ناس ساكنين فى الترب ..

ويقول لها مدير التحرير بشكل ميلودرامى مباشر وواضح الافتعال :

– عمرك مشيتى فى الطين حافية ؟ عمرك أكلتى مش بدوده وحمدتى ربنا ؟ دخلتى مستشفى ورموكى رمية الكلاب ؟ متبقيش عرفتى مصر ؟

وهو كلام ساذج وغير مطلوب .. أولا لأن هذه ليست مصر بالنسبة لثائر اجتماعى .. فهناك ما هو أبشع.. ومع ذلك فليس هذه مبررات كافية للثورة لأنها مجرد القشور الخارجية لواقع اجتماعى سىء فى جوهره وليس فى مجرد قشوره .. وثانيا فان اللهجة الميلودرامية التى يلقى بها الممثل هذه العبارة تحول هذه التساؤلات الى «اكتشافات» تسمعها نادية الشريف لأول مرة وكأنها سائحة.. مع أن المفروض أن تكون هذه بديهيات الواقع الاجتماعى الذى لابد أن تكون قد درسته تماما قبل أن تنخرط فى العمل السرى عام ٥٢..

والواقع أن المشهد التالى كله هو أردأ مشاهد الفيلم لأنه يحول هؤلاء الثوار الى مجرد مغامرين يوزعون المنشورات ويدخلون فى مطاردة بوليسية يموت فيها أحدهم وكأن المخرج أراد أن يرفع به درجة حرارة الفيلم بشىء من «الحركة» لم يكن فى حاجة اليها حيث أن المضمون النهائى للفيلم كان قويا بما يكفى وشديد التشويق والاقناع حتى على المستوى التجارى..

ويقول مدير التحرير أيضا عن سهرته مع نادية ليلة رأس السنة عام ٦٨ :

– الناس كانت بتحتفل برأس السنة والبلد كلها مزأططة .. زى ما تكون بتحتفل بمرور ست أشهر على النكسة !

وعندما يصعدان الى الشقة التى يلتقيان فيها بمجموعة من زملائهما نفاجأ بمطرب يغنى عن موت جيفارا .. فقد جاء وقت كنا فى حاجة الى بطل نبكيه حتى لو لم يكن بطلنا الخاص.. وتصبح

نادية فى المطرب :

– سيد .. تفتكر العياط اللى بتعمله ده ممكن يحل المشكلة ؟

ويقول المطرب حائرا : أنا مستعد أكسر العود وأضرب رأسى فى الحيط كمان لو كان ده حيطلع اليهود من البلد ..

أنه جزء من حيرتنا جميعا رغم أن الوسيلة الوحيدة لاخراج العدو واضحة تماما وهى طرده بالسلاح ..

ويعلق مدير التحرير على هذا الموقف بقوله أن نادية تهورت فى ردها على المطرب «نتيجة للقرف والظروف اللى عايشينها .. واللى زيها عمره قصير فى البلد دى حقيقى» .. فها هو سبب آخر للموت فوق الأسباب الأخرى.. أنه الموت من العجز .. وهو موت أسوأ كثيرا من الموت فى معركة حتمية لابد منها لانقاذ نادية الشريف من الموت بلا ثمن ..

ونعرف من سامح كريم الفنان الشاب الذى صادقته نادية فى أيامها الأخيرة واقعة اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وفى مشهد الزنزانة التى حبست فيها مع الآخرين وهو مشهد ردىء آخر ومفتعل يغنى المحبوسون معا أغنية «فات الكتير يا بلدنا» وهى احدى الأغنيات التى راجت بعد النكسة عندما غنتها فرقة شعبية من مهجرى السويس .. وتتميز نادية وسط الزنزانة بفستانها الأحمر وتهتف فى عسكرى يشرب الشاى :

– غنى معانا بدل ما أنت قاعد تشرب شاى.. غنى ماتخافش من البدلة اللى أنت لابسها ..

أنها تحاول أن تصل الى «المواطن» داخل الشرطى وهو ما لا يمكن أن يحدث بسهولة.. ويكسر الفيلم حدة المشهد حينما ينقلنا الى الزنزانة المقابلة حيث وضع فلاح وزوجته تدعوه نادية للغناء معهم فيحكى قصة خفيفة الدم تكشف جزءا من الخلفية الاجتماعية لما يحدث وتحدد العلاقة الجدلية بين ما يحدث فى الزنزانتين المتقابلتين :

– المعايش فى بلدنا وحشه.. جيت مصر أبيع كرافتات .. عكشونى.. وقال أنه .. عايزين يرجعونى بلدى..

ويجىء زوجها فريد ليفرج عنها بشهادة مرضية مزيفة طبعا .. ويقول ضابط البوليس مشيرا للمحبوسين :

– معذورين وبلعوا الطعم .. فيه ناس دبروا المظاهرات دى عشان يمصوا غيظ الناس من الهزيمة اللى حصلت.. زى ما بيعملوا بالكورة.. الناس تهبهب شوية وكان الله يحب المحسنين ..

وهى عبارة خاطئة جدا تاريخيا حيث لم تكن هذه بالفعل أسباب مظاهرات ٦٨ التى قامت بعد اعلان أحكام الطيران كما هو معروف .. ثم أن بها كثيرا من الخلط فى التشبيه بين الكرة والمظاهرات حيث لا يوجد أى شبه ..

وعلى الجانب الآخر .. فى بيت نانا.. تمارس الدعارة الجماعية أمام شاشة تعرض فيلما

جنسيا .. ويقتحم البوليس «قلعة المتعة» ويقبض على الجميع بما فيهم نانا التى لم تكن تتصور أبدا أنها أيضا يمكن القبض عليها .. فتصيح فى ضابط البوليس ببجاحة :

– هى دى الحرية اللى بتقولوا عليها ؟

لقد كان هذا مفهوما «عمليا» جدا للحرية لم تكن تتصور خدشه ! وسرعان ما تتدخل الشخصية الأسطورية التى كانت تهدد بها دائما : رأفت بك أحمد.. الذى لا يلبث أن يطل برأسه ما دام انتهاك «الحرية» وصل الى هذا الحد.. فيتصل بالمحقق ويطلب منه حفظ قضية نادية الشريف ثم يلوح له بالتهديد : «غلطة زى دى ممكن تهددك فى مستقبلك..» ويغلق السماعة بعد هذا الانذار فى وجه المحقق !

وتكون هذه أول مواجهة حقيقية للمحقق الشاب الذى ما زال يؤمن بالحد الأدنى من المثاليات .. مع مركز قوة غامض ومتسلط .. وهو يحاول حتى آخر رمق أن يصمد وأن لا يتراجع :

– البلد مليانة بوظان ومش لازم نسكت ..

وبينما يؤكد له مساعده «أن القانون نفسه متفصل عشان يحمى اللى فوق» تخرج نانا من الحبس طليقة وهى تتحداه : «تم الافراج عنى لعدم ثبوت الأدلة..» ثم تضيف وكأنها تذكره بمركز القوة الذى رفض الانصياع له من البداية : «على فكرة رأفت بيه أحمد بيسلم عليك..».

وتكون هذه هى النهاية تماما بالنسبة للمحقق الذى يدركه العجز الكامل.. وفى مشهد رائع يحقق فيه المخرج سيطرته الكاملة على توصيل مضمونه القوى ببلاغة سينمائية كاملة.. يسود الصمت والايقاع الثقيل .. ويضع مساعد المحقق وجهه فى الجريدة :

– نقرأ أخبار الوفيات أحسن يا عم ..

بينما يبهت المحقق نفسه قليلاً ثم يتساءل :

– بالذمة لو حد فيكو مطرحى يعمل ايه ؟ .. يضحك .. والا يلطم .. والا ينتحر أحسن ؟ ويكرر مساعده مرة أخرى : القانون بيحمى اللى فوق بس ..

فتنفجر ثورة المحقق لأول مرة ويضرب المكتب بعجز كامل صارخا صرخة هى صرخة الفليم كله : غلط .. غلط .. غلط .. !

وفى البيت يقول لزوجته وهو مهزوم تماما : أنا عرفت دلوقتى بس ليه احنا اتهزمنا سنة ٦٧..

فلم تكن هزيمتنا فى ٦٧ هزيمة عسكرية أساسا.. بل هزيمة مناخ اجتماعى وأخلاقى كامل !

وتجىء تعليقات المحقق الساخرة بعد ذلك كالبكاء وهو يعلق على مشروعات زوجته للمستقبل :

– احنا نفتح محل لحمة راس أحسن .. ياريتنى حفظت القضية واستريحت !

● ان موت نادية الشريف اذن هو موت طبيعى جدا.. بل موت حتمى.. تكتمل أسبابه تماما عندما نسمع تفاصيل لحظاتها الأخيرة ونحن فى الطريق الى بنسيون صديقتها سعاد فى القلعة التى نسمع معها نشيد سيد درويش : «قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك».. وتقدم سعاد

معلوماتها عن موت نادية :

– جماعة من أصحابها اتقبض عليهم قبل ما تموت بيومين.. حست انهم بيراقبوها.. وأنت عارف عقدتها من السجن والتعذيب.. ماتقدرش تعرف الشعور اللى بيحس بيه البنى أدم فى لحظة زى دى .. بيتمنى الموت عشان يخلص ..

وفى الفصل الأخير من حياة نادية الشريف يبلغ الحصار ذروته حولها بعد أن فقدت كل شىء : الزوج والابنة والأصدقاء جميعا .. ثم اليأس الكامل من القدرة على صنع شىء .. واحساسها بالمطاردة والمراقبة وانتظار لحظة أن يدخل «زائر الفجر» الذى يختار هذه اللحظة دائما – كالموت – ليأخذ الحرية .. يدق التليفون .. ولا يرد عليها أحد :

– بيراقبونى يا سعاد .. انها تحس أنها مطلوبة ثانيا مثل أصدقائها .. وتقول سعاد :

– لو كانوا عاوزين يقبضوا عليكى كانوا قبضوا عليكى معاهم ..

– انتى ماتعرفيش طريقتهم.. عايزين يخلونى أنهار عشان أما يقبضوا على يلاقونى خلصت .. تبقى مهمتهم أسهل..

وفى نزهة فى شارع صلاح سالم ليلا مع سعاد يتقدم منها أحد زوار الفجر لتشعل له سيجارته .. «ده مخبر.. مابيصحوش إلا فى الفجر .. دايما يقبضوا على الناس فى الفجر .. ».

وتنهار نادية الشريف تماما وتبكى : أنا مش خايفة من الموت يا سعاد .. أنا بس خايفة ييجى بدرى قبل ما أشوف اللى نفسى فيه.. يا خسارتك يا مصر .. مصر أتظلمت يا سعاد ..

وعندما تعود الى البيت تجد النور مضاء والمحتويات مبعثرة .. « جم فتشوا الشقة واحنا مش موجودين.. بيدوروا على أوراق أو منشورات » .. وفى تلك اللحظة بالتحديد يهجم عليها قط الجيران ليخدش وجهها ويديها وكأنما ليجهز عليها تماما .. أن القط هنا معادل مادى للرعب.. إنه الحيوان الذى يمكن أن يغدر بك فجأة ويخدشك بمخالبه.. ولقد سمعت نادية مواء القط عندما رأت زميلها فى توزيع المنشورات عام ٥٢ يموت أمامها برصاص البوليس .. وكان هجومه عليها الآن فى لحظة النهاية سببا آخر للتعجيل بتوقف قلبها المرهق .. لأنها كانت ميتة بالفعل قبل ذلك .. هل قتلها القط ؟ هل قتلها المخبر زائر الفجر .. ؟ هل قتلها الرعب وانتظار النهاية .. هل قتلها الاحباط والانهيار والعجز والصمت ؟ هل قتلها فريد ونانا ورأفت أحمد .. ؟ لقد قتلها هؤلاء جميعا .. لأن نادية الشريف كان مطلوبا أن تموت !

● **الإخراج ممدوح شكرى**

٣٣ سنة . خريج معهد السينما أول دفعة (١٩٦٣) قسم الإخراج بترتيب الثانى وتقدير جيد جدا. أول أفلامه القصيرة «شنق زهران» عن قصيدة صلاح عبد الصبور بالألوان عام ٦٧. أخرج الجزء الثالث «من القاهرة» من فيلم «٣ وجوه للحب» عام ٦٨ الذى كتب قصصه الثلاث . فيلمه الروائى الأول «الوادى الاصفر» عام ٦٩ الذى عرض بعد فيلمه الثانى «أوهام الحب» عام ٧٠ .

عمل أثناء الدراسة وبعد تخرجه من المعهد مساعدا ليوسف شاهين فى فيلم «صلاح الدين» ومع حسين كمال فى «المستحيل» وفى بعض أفلام عباس كامل وحلمى حليم وفطين عبد الوهاب وحسن رضا .

حقق الفيلمان الأولان لممدوح شكرى «الوادى الأصغر» و «أوهام الحب» فشلا ذريعا لا ينكره ممدوح شكرى نفسه .. فقد صمم على كتابة القصة والسيناريو والحوار بنفسه .. ولم يستطع فى «الوادى الأصفر» أن يقدم علاجا واضحا لمشكلة تحول المجتمع البدوى المتخلف الى مجتمع متحضر.. أما فى «أوهام الحب» فقط سقط فى الحلقة الضيقة لتصوره الخاص للحب والجنس النابع من تجاربه الذاتية التى لم يستطع التخلص من أسارها ليجعل من التجربة الذاتية رؤية شاملة وموضوعية تصل الى الآخرين ..

وقوبل الفيلمان بهجوم كبير من النقاد والجماهير معا كان كافيا لتحطيم أى مخرج جديد تحطيما أبديا .. ولكن ممدوح شكرى والحق يقال احتمل هذه الصدمة القاتلة بشجاعة ومراجعة عاقلة للذات .. وقضى نحو ثلاث سنوات بالغة السوء من التوقف عن العمل والبحث عن الطريق فى نفس الوقت .. وكان فيلمه الثالث «زائر الفجر» بداية جديدة تماما لمخرج شاب بحيث يمكن اعتباره فيلمه الأول .. ولعل ما ساعده على العودة أنه حتى أشد المهاجمين لفيلميه الأولين شهدوا له بأنه مخرج متقدم تكنيكيا .. بل لعله من أكثر خريجي معهد السينما استفادة من الدراسة النظرية ومن الخبرة العملية التى اكتسبها من الأفلام التى عمل فيها مساعدا .. بحيث أقر الجميع أن ممدوح شكرى يستوعب الامكانيات الحرفية للسينما جيدا ويجيد توظيفها كلغة .. وقد تأكدت قدراته هذه فى «أوهام الحب» .. ولكن مشكلته كانت دائما فى الموضوعات التى يطرقها .. لأن الشكل الفنى الجيد لا يمكن توظيفه فى فراغ ..

وفى «زائر الفجر» يعود ممدوح شكرى الى تأكيد موهبته الحرفية المتقدمة بالنسبة للمستوى الحرفى للسينما المصرية عموما.. بل أن موهبته هذه تزداد هنا نضجا وتعقلا بالنسبة «لأوهام الحب» .. وهو يشترك فى كتابة السيناريو ويكتب الحوار كاملا ثم يقوم بالإخراج.. فيؤكد قدرته الفائقة فنيا وموضوعيا على تحقيق فيلم جيد .. بل فيلم من أفضل أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله .. لا لأنه حقق فيه اقترابا موضوعيا شجاعا من ظروف مصر فيما بعد يونيو ٦٧ كما فصلت فى تحليل الفيلم فقط .. وانما بقدرته الكاملة كمخرج على تقديم فيلم جيد بالمفهوم السينمائى الخالص.. فهو مخرج يملك أسلوبا واضحا يتمكن فيه من توظيف كل مفردات السينما.. وهو أسلوب رصين يخلو من عيوب المراهقة السينمائية التى تظهر عادة فى أفلام الشبان.. كما يخلو أيضا من عيوبهم الفنية الناتجة عن نقص الخبرة .. أو عن الانبهار بالكاميرا والألوان واختيار الزوايا واستخدام تأثيرات العدسات.. فهو يقدم الفيلم بأسلوب عاقل وباقتصاد كامل فى استخدام امكانيات التعبير السينمائى بالقدر المطلوب فقط لخدمة الموضوع بحيث لا

يطغى الشكل على المضمون كما فى فيلميه السابقين .. وبحيث لا يختفى حسه السينمائى المرهف وقدرته على تحريك الكاميرا والشخصيات بحيث تبدو قريبة من بعضها وتحتفظ بعلاقاتها الجدلية دائماً .. فهو يتعامل مع شخصيات فى حالة بحث أو تحقيق .. والوضوح مطلوب ومن هنا فهو يستخدم العدسة الواسعة (٢٨مم) فى الغالب لاستيعاب المكان كله حيث أن أغلب اللقطات عامة والشخصيات فى الكادر كثيرة والمنظور كبير.. ولم يستخدم المخرج الزوم ولا العدسة الطويلة (التليفوتو) مرة واحدة لكى لا يختزل الخلفية ويعزلها عن الممثل .. بعكس ما فعله كثيرا فى «أوهام الحب» مثلا .. كما أنه لجأ الى حجم خاص للكادر بالغاء ثقب من ثقوبه الأربعة لتصبح ثلاثة فقط باخفاء جزء من أعلى وجزء من أسفل من فتحة الكاميرا لتحقيق كادر جديد بنسب خاصة مريحة أكثر بين «السكوب» و «البانوراميك» العادى .. وقد أعطاه هذا قدرة على تكويناته التى قد لا تتفق مع الحجم العادى..

واستخدام المخرج للألوان استخدام عاقل أيضا بحيث لا يبدو أنها موظفة دراميا وأن كانت موظفة جماليا .. ولكنه يلجأ إليها لاعتقاده أن الألوان يمكن أن تمنح الفيلم طابعا شاعريا يبتعد به عن الطابع البوليسى.. ولكن الألوان مستخدمة أيضا باقتصاد شديد بحيث يغلب اللون الأبيض على شقة البطلة ليتفق مع شخصيتها المتمسكة بشخصيتها فالأبيض هو لون الجير المصرى.. والألوان تقترب فى مجموعها من ناقضات الأبيض والأسود حيث يساعد الأبيض على ابراز الغوامق فى ملابس المحقق : الكحلى والأحمر المحروق والأزرق وهى ألوان قوية تتفق مع دوره فى الفيلم .. بينما ألوان نادية الشريف أبيض أو أسود ولم تأخذ لونا آخر – الأحمر – إلا فى مشهد الزنزانة .. وهذا التركيز فى الألوان يساعد على تأكيد شخصيتها .. أما بالنسبة لملابس الطالب صالح جارها (سعيد صالح) فهى بنفسجى ومشجر تتفق مع شخصيته الخفيفة.. وملابس نانا المشجرة تغلب عليها الدندشة .

وقد ساعدت الإضاءة بالطبع على تأكيد الطابع اللونى للفيلم باختزال الإضاءة الى تونات متقاربة .. ويميل الإضاءة فى نهاية الفيلم الى الدكانة للتعبير عن لحظات الحزن ..

● قلت لممدوح شكرى : **ما هى فى تصورك أسباب فشل فيلميك السابقين مادمت تملك هذه القدرة الكاملة التى أكدها فيلمك الثالث ؟**

قال : فشل الفيلمان الأولان لأنهما لم يكونا صادقين تماما .. فى بداية حياتك كمخرج جديد يكون كل ما تريده هو أن تخرج وترضى الطرف الذى يقدم لك الفرصة دون أن تتنازل كثيرا .. ولكن الذى حدث بالنسبة لى أنى أخرجت.. وتنازلت .. وفى نفس الوقت لم أرض الآخرين .. فى «أوهام الحب» تصورت أن السينما المصرية كسبت «فورم» جديد ولكن على حساب المضمون .. وكان هذا خطأ ناتجا عن ظروف كثيرة محيطة بى وقتها.. وفى «الوادى الأصفر» الذى عرض بعده وأن كان أول أفلامى.. اكتشفت أن السينما ليست مجرد إخراج أو تكنيك .. وأنه لابد أن

يقول الفيلم شيئا صادقا .. رغم أننى حاولت أن أعالج به موضوع انتقال مجتمع من البداوة الى الحضارة.. وما ينشأ عن هذا الانتقال من مساومة فى الأخلاقيات ومن تقاليد جديدة لابد من زرعها فى المجتمع الجديد .. ولكن كيف قيل هذا ؟ هذا هو الخطأ الذى وقعت فيه .. فضلا عن أنى كنت متخلفا فى رؤيتى للواقع .. زائد بالطبع اللهجة البدوية التى لم يفهمها أحد رغم أنى كنت أظن أن الفيلم البدوى يمكن أن يكون فيلما ناجحا .

● ولماذا بدأت بهذا الموضوع الصعب اذن ؟

– فى الواقع أنى لم أكن سأبدأ به .. كنت قد كتبت سيناريو فيلم «النمل الأبيض» ولكن لم يوافق على انتاجه بعد أن منع التوزيع عرض فيلمى القصير التجريبى الأول «دنشواى».. فلم أوفق فى العثور على منتج لا فى القطاع العام ولا الخاص لأن «النمل الأبيض» لم يكن يقوم على بطل واحد بالمعنى التجارى المألوف بل على قرية تواجه خطرا داهما هو زحف النمل الأبيض الذى يأكل بيوتها.. وكان النمل بالطبع رمزا للاهمال الذى تعانيه القرية المصرية ..

● وماذا عن «الفترة الصعبة» التى قضيتها بين عرض فيلميك الأولين وعثورك على فرصة جديدة ؟

– لقد عرض «أوهام الحب» فى ١٣ يوليو ٧٠.. وبدأت العمل فى «زائر الفجر» فى يوليو ٧٢.. ثم مرت حوالى سنة أخرى قبل عرضه.. أى أن «الفترة الصعبة» التى تتحدث عنها استمرت ثلاث سنوات هى أسوأ أيام حياتى.. ولكنها أفادتنى أكثر من أى نجاح زائف يمكن أن أحققه.. فقد جعلنى فشلى هذا أعود الى جذورى أكثر.. بدأت أعيد النظر فى كل شىء.. قراءاتى ومعرفتى بالعالم .. ووجدت أن المطلوب هو مواجهة الموقف بشجاعة والخروج من العقد النفسية ..

● وماذا كان الدرس الكبير الذى خرجت به من هذه المراجعة ؟

– اكتشفت مدى المراهقة السينمائية التى نقع فيها كلنا كشبان .. لقد تخرجنا من المعهد على عهد «الاكتشافات» السينمائية التى وصلتنا متأخرة رغم بدئها فى أوربا عام ٥٩ مع فيلم «على آخر نفس» لجودار.. ولكننا كأنما قد بهرتنا فجأة مسألة استخدام العدسات والألوان والابهار الشكلى حتى حسبناها هدفا فى ذاتها.. بينما يجب أن تكون وسيلة للتعبير لا أكثر.. ومن هنا تجدنى فى «زائر الفجر» اقتصد جدا فى استخدام «الحيل» السينمائية حتى المشروع منها.. فأنا لم استخدم الزوم ولا العدسة «التليفوتو» ولا مرة واحدة مثلا .. من فرط حرصى على البعد عن الاغراق فى «الفورم» من جديد .

● رغم أن السؤال نفسه يبدو مرفوضا لأن المفروض أن «زائر الفجر» أصبح عملا مستقلا بذاته حتى عنك وأن المفروض أن «يقول» الفيلم وليس أنت.. إلا أنى أحب أن أسألك .. ما الذى أردت أن تقوله بهذا الفيلم لو قدر لك أن تترجم هذا الى كلمات ؟

– فعلا .. ما أردت أن أقوله .. قاله الفيلم .. واذا أردت أن أكرره بالكلمات فانى أستطيع أن

ألخصه هكذا : «الانسان عندما يوضع فى البؤرة.. وتصبح حريته محاصرة حصارا قاتلا».. وان كانت بطلة الفيلم قد ماتت جسديا فان الموت النفسى الذى يسبق ذلك أفظع وأقسى ودلالته أقوى.. وانى أعتقد أن كل مجتمع يضع نظاما خاصا للحفاظ على أمنه.. ولكن عندما تكون المجتمعات فى مرحلة التطور فان ذلك النظام قد يسىء استغلال حرية الفرد .. وأنه مما يثير الدهشة - وهذا ما ينطبق فى الغالب على كثير من مجتمعات العالم - أن المثاليين وأصحاب النفوس الأبية يعانون من الحصار أكثر من غيرهم.. ربما لأنهم أقوياء.. ربما لأنهم يكرهون الظلم ويحسون به أكثر من غيرهم.. انهم يسعون الى الرفض واتخاذ المواقف بشكل سريع وحاسم .. وهذا ما يجعلهم فى الغالب عرضة للاصطدام .. والفيلم كأحداث بشكل عام يطرح فترة طويلة من حياتنا للنقاش.. أو هو نوع من النقد الذاتى يمارسه الفيلم بالنسبة لتجربتنا الثورية بما فيها من ايجابيات وسلبيات .. وهو ربما يصنع مقارنة بين بطلة الفيلم من ناحية وبين ما حولها من ناحية أخرى .

● السيناريو : رفيق الصبان

٤١ سنة . من مواليد دمشق . ليسانس فى الحقوق من جامعة دمشق عام ٥١. قضى تسع سنوات فى باريس وحصل على دكتوراه فى القانون وشهادات فى المسرح من «الكوميدى فرانسيز» و «مسرح الشعب» حيث مارس العمل ثلاث سنوات كمخرج تحت التمرين. تعرف على الجماعات السينمائية فى باريس من خلال السينماتيك . وتعرف على مخرجى الموجة الجديدة أثناء اعدادهم لأفلامهم الأولى مثل تروفو وشابرول . عاد لسوريا عام ٦٠ حيث طلب منه تأسيس المسرح القومى السورى ثم أخرج له عددا من المسرحيات . عمل مديرا للبرامج ولفرقة الدراما فى التليفزيون السورى ومخرجا بها ثم مشرفا على الشئون السينمائية العامة والمهرجانات ودور العرض الخاصة بمؤسسة السينما السورية . وساهم فى تأسيس نادى السينما السورى وبرامج نادى سينما «الكندى» وهى قاعة فن وتجربة . كان يملك دار عرض خاصة للفن والتجربة ولكنها فشلت تجاريا . مقيم فى القاهرة من عام ٦٨ . أول أعماله السينمائية اشتراكه فى سيناريو وانتاج «زائر الفجر».

● قلت لرفيق الصبان : واضح أن أسلوب التحقيق فى جريمة قتل الذى استخدمته مع ممدوح شكرى فى سيناريو «زائر الفجر» مستخدم كثيرا فى السينما .. فهل تأثرتما فيه بفيلم بالتحديد ؟

- بالنسبة لى فقد كنت متأثرا بفيلمين بالذات : «المواطن كين» لأورسون ويلز.. و«لورا» لاوتو بريمنجر.. وكنت متأثرا بشكل عام بأفلام الأربعينيات وبالذات «بوميرانج» لايلياكازان التى تقدم حياة «المحقق» الخاصة وارتباطها بعمله.. ولكن عندما بدأت فى استخدام نفس الأسلوب فى «زائر الفجر» وجدت الشخصيات تحيا من تلقاء نفسها فى جوها المصرى وتفرض نفسها مستقلة عن الأصل ..

• ولكن كيف أحسست بهذا العمق بالواقع المصرى وأنت جديد عليه الى حد ما باعتبارك سوريا ؟

– كان معى دائما فى كل خطوة وكل كلمة فى السيناريو ممدوح شكرى وهو مصرى تماما.. ثم أنى لم أكن أبدا بعيدا عن مصر حتى وأنا فى باريس.. وقد زرت القاهرة لأول مرة سنة ٦٧ بعد النكسة بأربعة شهور وأقمت فيها شهرين .. وعدت اليها فى مارس ٦٨ لاستقر فيها.. وكان احساسى بمصر بعد النكسة قويا لأنه كان احساس القادم من «الخارج» .. وهو احساس قوى بمدى الخسارة.. لأن النظرة من الخارج أكثر قدرة على الاكتشاف من النظرة الداخلية.. ثم أن «تيمة» القهر السياسى فى فترة تاريخية ما ليست قاصرة على بلد ما .. ونماذج نادية الشريف كانت موجودة لدينا فى سوريا فى فترة ما فى ملامحها العريضة سواء كرجل أو امرأة .. وهو نموذج المقهور الذى ينهار ..

• ولماذا اتجهت للانتاج .. وبهذا الموضوع بالذات ؟

– ليس من أجل «التوعية».. فلست أحب الديماجوجية فى السينما .. وانما لأن مهمة السينما عندى أن تقدم للمشاهد مشاكل معاصرة من خلال نماذج معاصرة.. والمشكلة الأساسية التى يعانيها الإنسان العربى الآن هى سقوطه واحساسه الدرامى بهذا السقوط ومحاولته اليائسة للنجاة .. أما عن طريق فردى للأسف .. واما عن طريق جماعى.. ونادية الشريف حاولت أن تنجو .. وما يقربنا منها هو اصرارها على هذه المحاولة رغم شعورنا بعبثها.. وقد يكون هذا هو الايجابى فى شخصيتها ..

• ولكن لماذا حكمت على محاولة نادية الشريف للنجاة من السقوط بالعبثية ؟

– لأنها شخصية مهادنة رغم كل اخلاصها .. حاولت أن تسير على حبل مشدود .. فهى من وسط بورجوازى وتزوجت رجلا بورجوازيا وعاشرت ناسا بورجوازيين .. ولكنها بعد ذلك أصرت على أن تستمر بخطها الثورى.. وهذا التناقض بين ما تريد وما تفعل هو سبب انهيارها فى رأيى.

• وماذا عن المحقق ؟

– أنه موظف عادى يحصل على ترقية فجأة فى أول الفيلم.. فتدفعه الظروف لأن يكشف أن وراء الماء الهادئ تيارات حارة.. وهذا ما يجعله فى آخر الأمر يبتسم واثقا أن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد .. وبالتالى فانه يفكر فى تغيير حياته ومعتقداته.. وليس ببعيد أن يفكر فى الالتزام السياسى..

• وما الذى خرج به المحقق – وبالتالى الجمهور – فى النهاية ؟

– لقد انقلبت شخصية المحقق.. واذا استطاع الجمهور أن يكتشف ما اكتشفه المحقق وأن ينظر نظرة عامة الى مجتمعه .. نظرة فيها شىء من الحكم ومن التقدير .. فان ذلك يعنى الكثير

.. فقد أردت أن يكون المحقق انسانا عاديا وغير ملتزم لكى يتشارك أكبر جزء من الجمهور معه.. والاكتشاف الذى يصل اليه فى نهاية الفيلم يمكن أن ينعكس على قطاع كبير جدا من الجمهور ..

● التصوير : رمسيس مرزوق

٣٣ سنة . خريج كلية الفنون التطبيقية ثم معهد السينما أول دفعة عام ٦٣ وعين معيدا فى المعهد . حصل على منحة دراسية فى ايطاليا حيث سافر عام ٦٤ وعمل هناك فى خمسة أفلام قصيرة كمساعد مصور وكاميرامان سافر عام ٦٥ الى باريس على نفقته. قضى سنة ونصف التدريب فى معمل تصوير . أقام معرضا فى «متحف السينما » فى باريس لصوره الفوتوغرافية. اشترك مع عدد من الشبان فى إخراج فيلم قصير ١٦ مللى باسم «دعوة منتصف الليل» ثم باعوا الفيلم وانشأوا شركة «فرامو» لتوزيع الأفلام المصرية وانتاج الأفلام . عمل فى فرنسا فى ستة أفلام قصيرة للتليفزيون كمدير للتصوير . كان أول مشاريعه للأفلام الطويلة تصوير فيلم «الزلزال» إخراج كوستا جافراس كانتاج مشترك مع مصر. عاد للقاهرة للاتفاق على انتاجه ولكن معهد السينما تمسك بعودته معيدا به حيث يستقر فى مصر الآن.. صور بعد العودة الأفلام القصيرة «نبضات قلب» و «الحنين» ليوسف فرنسيس و «النيل أرزاق» لهاشم النحاس والفيلم التليفزيونى «لحظات من العمر» لمهدى القاس. ثم ثلاثة أفلام طويلة : «التلاقى» لصبحى شفيق و «زهور برية» ليوسف فرنسيس و«زائر الفجر» لممدوح شكرى الذى يحقق فيه مستوى متقدما جدا فى التصوير بالألوان يقترب فيه كثيرا من المصورين العالميين ..

● أعرف أنك اتفقت مع المخرج على الغاء الماكياج تماما بالنسبة لممثلى «زائر الفجر» .. لماذا؟

– هناك سببان : أولهما أن الماكياج يفصل بين الممثل والكاميرا .. بمعنى أنه يعطى للممثل احساسا بأنه «يمثل» وأنه غير طبيعى.. ولكن الاحساس «باللحم» يجعله طبيعيا ويقربه من الواقعية فى الأداء ويربطه بالمتفرج .. فهو لا يخاف مثلا لو ضحك من أن يفسد الماكياج .

● والسبب الثانى لالغاء الماكياج ؟

– هذا الكلام قد يغضب الكثيرين .. ولكن ليس عندنا ماكياج فى مصر .. الذى يحدث أنهم يضعون «لطعات» على الوجوه ويستخدمون خامات رديئة ويفهمون أن الماكياج هو أن تضع كميات على الوجه تصنع طبقة ثقيلة.. حتى اذا كان هناك عيب فى الوجه فيمكن اصلاحه بالاضاءة .

● وماذا عن استخدامك للإضاء المنعكسة على «الشماسى» المعروفة فى «البلاج»؟

– فى محاولة لاستخدام بدائل لبعض الأدوات الموجودة فى الخارج وليست موجودة فى مصر لاحداث إضاءة «ديفيوزد» وليست مركزة كما هو سائد فى بلاتوهاتنا .. فى أول أفلامى «زهور برية» جربت وضع قماش أبيض فوق الديكور يسلط عليه النور لينعكس منه .. ولكن النتيجة أن تكون الاضاءة قوية فى أعلى الديكور ثم تنخفض الى أسفل.. وفى «التلاقى» جربت مزج

الاضاءتين : المنعكسة والساقطة .. وفى «زائر الفجر» استخدمت «الشمسية» المستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى فى «البورترية» فى الخارج .. وتساءلت : لماذا لا نستخدمها فى السينما باستخدام أكثر من شمسية ؟ ان الشمسية تشتت الإضاءة وتتحول الى مصدر نور فى نفس الوقت اذ أنها تحدد اتجاه النور.. وميزتها أنها تعطى احساسا بنور النهار وهو النور غير المحسوس .. أما فى التصوير الخارجي :مشهد المستشفى فلم استخدم أى إضاءة رغم التصوير فى الظل.. واكتفيت بضبط مقياس التعريض بدقة.. وقد حاولت المحافظة على شخصية لونية للفيلم لكى لا تتصرف العين للألوان والبهرجة .. ووزعت النور بلا غوامق وفواتح للتركيز دراميا وليس بصريا وللبعد عن حرفية التصوير التى يمكن أن تشغل العين .. رغم صعوبة التصوير على ديكور أبيض الذى يمكن أن يعكس كمية ضوء غير مطلوبة .. وتطلب ذلك بالطبع حسابا دقيقا لكميات الضوء المسقط على الديكور بحيث نحصل فقط على القدر المطلوب .

● **المناظر : نهاد بهجت**

٢٩ سنة . بكالوريوس تجارة ادارة أعمال من جامعة القاهرة. القسم الحر بمعهد ليونارد دافنشى . دراسة ديكور المسرح الجامعة الأمريكية. تنسيق المناظر فى ٦٠ فيلم مصرى طويل. وهندسة الديكور وتنسيق المناظر فى ١٠ أفلام طويلة. معرض فن تشكيلى فى قاعة أخناتون أقامته له وزارة الثقافة عام ٧٢ . جائزة مهرجان بلطيم للأفلام القومية عام ٧١ عن فيلم «أوهام الحب» لممدوح شكرى .

يقول نهاد بهجت . طبيعى أن التخلف الفكرى فى الفيلم المصرى عموما لا ينسحب على الموضوع والاخراج فقط بل يشمل كل العناصر الفنية التى تصب فى النهاية فى شريط الفيلم ومنها الديكور .. وكثيرا ما أبحث عن الموضوع الجيد والمخرج الجاد والواعى الذى يحاول أن يرتفع بالعناصر الفنية والموضوعية لفيلمه.. وقد وجدت هذه الفرصة فى هذا الفيلم .. من البداية حاولنا جعل المناظر (الديكور والاكسسوار والألوان) ليست مجرد خلفية للممثلين بل جزءا لا يتجزأ من التكوين الدرامى والنفسى لهم ..

● الشخصية الأساسية نادية الشريف : صحفية وطنية وملتزمة ومتمسكة بمصريتها وبالتالى فلابد أن ينعكس هذا التفكير على ديكور شقتها التى استقلت بها بعد طلاقها من زوجها.. وعلى قطع الاكسسوار ووسائل الإضاءة – اضاءة الشقة الواقعية وليس إضاءة المصور – وعلى قطع الأثاث وحاولنا رفض أى «فورم» أجنبى واستلهام كل عناصر الديكور من البيئة المحلية .. أخذنا الأشكال المصرية وحاولنا تطويرها لتصبح مصرية . قمنا بتصنيع أشياء للفيلم بنسب جديدة وشكل جديد وألوان جديدة. أى محاولة لتقديم جديد للفورم المصرى.. حاولنا أن نتصور «بيتا مصريا لكل المصريين» فى المستقبل.. وهو ما يمكن أن يكون أيضا حلم نادية الشريف نفسها.. فاذا كان لكل بلد طرازها الخاص فلماذا لا يصبح هذا البيت – حتى فيما هو أوسع من حدود

الفيلم – بيتا مصريا فى النهاية ؟

● اللون : قمنا بطلاء جدران ديكور شقة نادية بطريقة «التليس» باليد كما هو متبع فى الريف .. وبحيث لا يخرج عن الألوان المصرية: الأبيض وهو لون الجير . والاخضر . والبنيات بدرجاتها. وتحاشينا اللون الأحمر مثلا . ولأن الفيلم يغلب عليه طابع التحقيق البوليسى فقد حاولنا مع المصور تحديد وسائل الاضاءة : أين توضع الأباجورة مثلا.. وحددت هندسة الديكور الجو الغامض الذى يصلح على نحو ما للجو البوليسى ... أما المستوى الأنيق لشقة نادية الذى لفت نظر المحقق حين قال : «دى شقة واحدة غنية مش صحفية..» فقد جاء الرد عليه من لسان عم عبده الطباخ حين قال إن كل قطع الاكسسوار أشياء رخيصة اشترتها نادية من الريف واستطاعت ترتيبها بذوق خاص. أما الاحساس باتساع الشقة فقد تحقق من ازالة جدران الغرف وفتحها على بعضها وليس لاتساع الديكور نفسه .

● شقة المحقق : الشخصية الثانية . انسان يعيش فترة قلق فى حياته ويبحث بحثا دائما على المستوى العام والخاص معا، فقد ترقى فجأة من معاون نيابة الى وكيل نيابة.. وشقته تبدو كأنه يستعد لعملية «عزال» وعدم استقرار . ولذلك سنجد فى شقته أشياء كثيرة مبعثرة وليست فى مكانها. وقد يحاول اعادة ترتيب كل شىء فى نهاية الفيلم عندما يعثر على خيوط الجريمة !

● **المونتاج : أحمد متولى**

٣٣ سنة . خريج معهد السينما عام ٦٤. عمل بالتليفزيون حيث قام بمونتاج عدة سهرات و١٨ فيلما قصيرا للسينما والتليفزيون. أول أفلامه الروائية القصة التى أخرجها ممدوح شكرى فى فيلم «٣ وجوه للحب». قام بمونتاج ستة أفلام طويلة : «الحاجز»: محمد راضى و «أغنية على الممر» لعلى عبد الخالق و «صور ممنوعة» لأشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومدكور ثابت و «ليل وقضبان» لأشرف فهمى و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث و «زائر الفجر» لممدوح شكرى.. فهو مرتبط بمعظم أفلام الشبان فى السنوات الأخيرة. أخرج فيلما تسجيليا قصيرا عن «الزجاج» وعاد الى معهد السينما طالبا فى قسم التصوير . نال جائزة المونتاج فى مهرجان سينما الشباب فى الاسكندرية عام ٦٩ وجائزة مهرجان الأفلام التسجيلية عام ٧٠ عن فيلم «السويس مدينتى» لعلى عبد الخالق وجائزة نفس المهرجان عام ٧٢ عن فيلم «بورسعيد ٧١» لأحمد راشد ..

اذا كانت أفلام التحقيق ذات الطابع البوليسى هى أفلام ايقاع تماما فان المونتاج فى «زائر الفجر» يحقق عنصرى التدفق والتوتر المطلوبين لابقاء المتفرج مشدودا بعقله الكامل الى تطور القضية المطروحة أمامه . ولكن لأن المونتير هنا يعلم أنه لا يتعامل فى النهاية مع فيلم بوليسى فانه لا يقع فى خطأ ايقاع الحركة التقليدى – باستثناء مشهد توزيع المنشورات والمطاردة التى يتحمل السيناريو مسئوليته – فالتشويق لا يأتى فى هذا الفيلم من سرعة القطع أو بناء المشاهد بناء تصعيديا قائما على «الكريشندو» وانما على «النفس الطويل» الذى يتحقق التصعيد فيه من

تطور القضية نفسها من حدث الى حدث ومن معلومة عن شخصية القتيلة الى معلومة جديدة.. وداخل المشاهد نفسها نلاحظ أن البدايات سريعة والنهايات بطيئة بالنسبة لكل مشهد.. فعناصر «المعرفة» تكتمل لنا بسرعة لكى نستوعبها فى نهاية المشهد على مهل.. وهو نفس ما يقوم عليه الايقاع العام للفيلم الذى يميل فى نهايته الى البطء من خلال اللقطات الطويلة.. وخاصة بعد خروج نادية وسعاد من البيت الى طريق صلاح سالم .. حيث تطول اللقطات لتأكيد ثقل الموقف والتمهيد للنهاية الحزينة .

يقول أحمد متولى : «عند بدء عملى فى أى فيلم أكون انطباعا مبدئيا عنه.. ولكن أحيانا أجد صعوبة فى أن أحب عملى فى فيلم فضلا عن أدائى له كواجب.. وهذا الفيلم من الأفلام القليلة جدا التى كان انطباعى عنها من أول وهلة جيدا .. والتى أحببت عملى فيها أيضا الى جانب أدائى له كواجب ! » .

● **التمثيل :**

ليس هناك الكثير ليقال عن التمثيل فى هذا الفيلم سوى أن الموضوع الجيد والمخرج الفاهم لأدواته لابد أن يخلق تمثيلا جيدا. ويكفى أن كل مجموعة الممثلين : ماجدة الخطيب وعزت العلايلى ويوسف شعبان وزيزى مصطفى ومديحة كامل وشكرى سرحان وتحية كاريوكا وجلال عيسى ومحمد لطفى وحتى سعيد صالح الذى لعب مشهدا واحدا فذا فى تفجير الضحك من لا شىء.. كلهم لعبوا أفضل أدوارهم فى حياتهم السينمائية كلها حتى بدأ كل منهم ممثلا جديدا تماما !

البحث عن فضيحة

اعترف أننى ذهبت لمشاهدة هذا الفيلم متشائما أو على الأقل غير متفائل بأننى سأشاهد فيلما جيدا هذه المرة .. واعذرونى حيث انى بحكم عملى مضطر لمشاهدة الأفلام كل يوم .. وبالنسبة لفيلم **«البحث عن فضيحة»** فلم يكن هناك شىء على الاطلاق يشجع على الاقدام على مشاهدته عمدا ومع سبق الاصرار سوى أننى أحب عادل امام.. ولكننى فوجئت بفيلم جيد بالفعل .. فيلم كوميدى قائم على فكرة جيدة للمرحوم أبو السعود الابيارى عن وصية أب صعيدى لابنه المهندس الشاب بأن يحاول تحسين نسل العائلة.. بأن يترك نساء القرية اللاتى يشبهن «الخفر» على حد قول الأب .. ليتزوج فتاة من القاهرة «زى لهطة القشطة» – وهو رأى الأب أيضا وليس رأيى الشخصى – ويذهب الابن الشاب الى القاهرة حيث تم تعيينه فى احدى الشركات وتبدأ مغامراته فى البحث عن زوجة «زى لهطة القشطة» يحسن بها نوعية الأجيال القادمة فى العائلة .. وهى فكرة جيدة كما نرى وتعطى امكانيات واسعة لفيلم كوميدى .. وهو ما نجح فى تحقيقه سيناريو فاروق صبرى الذى يقيم على هذه الفكرة بناء كوميديا محكما قائما على خليط لا ينتهى من الأحداث والمواقف التى يربطها المنطق وخفة الدم فعلا ... وبحوار شديد التركيز والطرافة وبلا ذرة اسفاف واحدة .. وهى مسألة نادرة فى أفلامنا الكوميدية التى استهلكت نفسها فى الصفعات والشلاليت والضحكات السوقية .. وهو فيلم يستحق نيازى مصطفى التهنئة عليه بل لعله أفضل أفلامه فى السنوات الأخيرة .. رغم أنه ليس فيلما «فلسفيا» ولا اجتماعيا .. ولكنه هدف مطلوب ومشروع ما دام الضحك نفسه راقيا وخاليا من الابتذال ولا يسخر من عقل المتفرج وانسانيته .. وعادل امام يؤكد فى هذا الفيلم أيضا حقيقة خطيرة أخرى يرفض تجار السينما أن يصدقوها .. وهى أن نموذج «البطل الحليوة» بملامحه الشكلية المسمسمة ليس هو النموذج الوحيد المطلوب .. والا فمن كان يتصور أن يصبح عادل امام هو البطل الذى يظهر الى جانبه «سنيد» هو سمير صبرى الذى يتقدم كثيرا هو الآخر كشخصية جديدة للنجم الخفيف الدم.. ولكن أسوأ ما فيه هو اصراره على مسألة الغناء والرقص فى كل فيلم .. فهذا الذى يفعله ليس رقصا ولا غناء ولا حاجة ابدا سوى مجرد نزوات مفروضة على الأفلام التى يشترك فيها .. وهو يمكن أن يكون سمير صبرى أيضا حتى من غيرها ؟

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٣/٢/٣

ملامح .. من سينما يوسف وهبى !

كان أسبوع أفلام يوسف وهبى فرصة هائلة لاعادة اكتشاف كثير من ملامح وتقاليد السينما المصرية .. رغم أن يوسف وهبى بنى شهرته الكبيرة طوال الخمسين سنة الأخيرة على نشاطه المسرحى أساسا .. إلا أنه كان واحدا أيضا من أهم شخصيات السينما المصرية منذ نشأتها ومنذ ظهوره فى أول فيلم «روائى» مصرى حقيقى وهو فيلم «زينب» الصامت[1] الذى أخرجه محمد كريم عام ١٩٣٠ .. وأصبح يوسف وهبى من يومها «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية فى تاريخها كله الى جانب عديد من الظواهر الأخرى مثل محمد كريم نفسه وأفلام محمد عبد الوهاب وموجة الأفلام الغنائية.. ثم ظاهرة الكوميديا فى السينما المصرية .. وأفلام الميلودراما .. ومحاولات الواقعية «الناقصة» .. وموجة الأفلام الاستعراضية فيما بعد الحرب الثانية.. انتهاء الى ظاهرة أفلام «الحركة» والعصابات وغيرها من الظواهر التى تمثل كل منها مرحلة من تاريخ السينما المصرية مرتبطة بظروف العملية السينمائية المصرية كلها من ناحية ومن ظروف المجتمع المصرى نفسه من ناحية أخرى.

ولقد كانت السينما المصرية فى ظواهرها أو مراحل نموها هذه مرتبطة دائما بأشخاص يمثلون مدارس لها اتجاهات خاصة.. استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على اتجاهات السينما المصرية كلها.. وهذا ليس وقفا على السينما المصرية وحدها بل ان تطور السينما العالمية كلها كان مرتبطا أيضا بأشخاص.. وان كان الطابع الفردى فى تطوير السينما أو تحريكها – أحيانا الى الوراء – واضحا فى السينما المصرية أكثر .. بحيث يمكن فهم وتحليل السينما المصرية من خلال أفلام كريم ويوسف وهبى والريحانى وأنور وجدى وحسين فوزى وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وانتهاء بحسن الامام وحسين كمال.

---

(١) يوسف وهبى لم يظهر فى فيلم «زينب» وإنما أنتجه فقط.(أحمد الحضرى)

وتوحى هذه المقدمة التى لابد منها بنتيجة تبدو حتمية هى الأخرى .. هى أنه لم يحدث حتى الآن أى جهد علمى حقيقى لتحليل السينما المصرية تحليلا تاريخيا واجتماعيا جادا وعلى أسس موضوعية .. رغم الكتابات العديدة التى نقرأها كل يوم وتزعم أنها كتابات أو دراسات سينمائية .. وليست هذه مسئوليتنا نحن النقاد الجدد فقط .. انما هى مسئولية الجهات السينمائية الرسمية أيضا .. أى أقسام البحوث فى مؤسسة السينما وفى بعض المراكز السينمائية الأخرى.. وفى تصورى أنه لا يمكن اجراء هذا التحليل للسينما المصرية دون متابعة أسبوع أفلام يوسف وهبى مثلا .. أو أسبوع محمد كريم أو اسبوع لأفلام الريحانى.. أو أسبوع للأفلام الغنائية .. والكوميدية والبوليسية .. وهكذا .. وواضح طبعا أن هذا لا يغنى عن متابعة «كل» أفلام ظاهرة أو موجة سينمائية من هذه الموجات .. بل لا يغنى عن متابعة «كل» الانتاج السينمائى المصرى المتاح منذ أول فيلم مصرى وحتى اليوم .. وهذه فى رأيى الخاص هى مسئولية أرشيف الفيلم القومى «السينماتيك» التابع الآن لمركز الصور المرئية .. والذى لا يقوم للأسف بأى دور عملى فى تنظيم هذه الدراسة الضرورية والتى حان وقتها.. مع أن المسألة لن تكلفه أكثر من تنظيم عرض أسبوعى واحد – كبداية على الأقل – لأحد أفلام موجة أو مدرسة ما من مدارس السينما المصرية وبشكل منهجى منظم .. ولن نطالب الأرشيف المصرى بتنظيم عرض يومى دائم يقدم خلاله أكثر من فيلم من أكثر من مدرسة كما يفعل سينماتيك لانجلوا فى باريس مثلا وهو مدرسة حقيقية لكل السينمائيين الفرنسيين الجدد.. بل نطالبه فقط بمجرد تنظيم هذا العرض الأسبوعى الواحد كنوع من الخدمة الضرورية لدارسى السينما المصرية وباحثيها ولضيوفنا من الباحثين الأجانب الذين يترددون علينا كل يوم لنقيم لهم عروضا خاصة.. ورغم دعوتنا الملحة لبدء هذا المشروع البسيط أكثر من مرة.. ورغم السهولة الشديدة فى تنفيذه.. فان المدهش حقا أنه لم يبدأ حتى الآن .. وان كنت أعود فأوجه هذا النداء مرة أخرى للزميل أحمد الحضرى شخصيا ليس باعتباره فقط مديرا لمركز الصور المرئية المسئول عن أرشيف الفيلم القومى المصرى.. بل وباعتباره أولا وحقا واحدا من أخلص وأنشط العاملين فى حركة الثقافة السينمائية.

واذا كانت هذه المقدمة الطويلة استطرادا يبدو بعيدا عن تحليل أفلام يوسف وهبى نفسها.. فانها مقدمة ضرورية يثيرها دائما هذا النقص الواضح فى تنظيم العروض الأرشيفية للفيلم المصرى.. ويذكرنا بها دائما هذا الاسبوع أو ذاك من أسابيع السينما المصرية التى أصبحت متروكة دائما للمناسبات أو «الذكريات»: ذكرى وفاة فلان .. وذكرى ميلاد علان .. وهو أسلوب غير علمى وغير موضوعى.

وخلال متابعتى اليومية لأفلام يوسف وهبى تأكدت تماما أنه لا يمكن فهم السينما المصرية حتى فى انتاجها الحالى الأخير دون اعادة رؤية أفلام يوسف وهبى مثلا .. لأن هذه الأفلام هى التى وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التكنيكية التى مازالت سائدة حتى الآن ..

فطبيعى أن السينما المصرية الحالية لم تنشأ فى فراغ .. مثلها مثل أى سينما فى العالم .. وطبيعى أن تكمن بذور وأسس سينمانا الحالية الموضوعية والفنية معا فى تراث ٤٥ سنة من السينما المصرية.. تمثل سينما يوسف وهبى بلا شك جزءا أساسيا هاما منها .. باعتبارها بداية ما يسمى «الميلودراما الاجتماعية» التى ما زالت تطبع حتى الآن معظم انتاجنا .. واذا كانت هذه النشرة ليست مجالا كافيا لدراسة أفلام يوسف وهبى «كظاهرة».. فاننى أكتفى باستخلاص سريع لبعض «ملامح» هذه الأفلام .. مع محاولة ربطها بما يسودالآن سينما السبعينات فى مصر:

● «غرام وانتقام»

انتاج ستوديو مصر عام ٤٤ – سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى – أسمهان – أنور وجدى – بشارة واكيم – محمود المليجى – فاخر فاخر .

يبدأ الفيلم بيوسف وهبى فنانا يعزف على الكمان فى احدى المصحات . ونسمع من أحد الأطباء أنه كان فنانا كبيرا أودت به قصة غرام وانتقام رهيبة .. ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» يرويه الطبيب لنعرف منه أن يوسف وهبى اشتبك فى صراع دام مع صديقه أنور وجدى الشاب الثرى زئر النساء الذى اغتصب أخته فقتله يوسف وهبى خطأ . وعلمت أسمهان عروس القتيل بالأمر فصممت على الانتقام من القاتل بسلاح المرأة التقليدى : الحب والدهاء. وتنجح أسمهان بالفعل فى الايقاع بيوسف وهبى فى هواها الزائف الذى لا يلبث بالطبع أن يتحول الى حب حقيقى عندما تعلم بمدى نبله وشرفه ومدى نذالة حبيبها المقتول.. ولكن يكون الوقت قد فات .. فقد وشى محمود المليجى ابن عم القتيل للبوليس الذى يقبض على يوسف وهبى الذى يتصور أن أسمهان هى التى وشت به .. وعندما تسفر المحاكمة عن براءته ويكتشف براءة أسمهان ومدى حبها له .. يكون الوقت قد فات للمرة الثانية وماتت فى حادث سيارة.. يصدم البطل وينتهى به الأمر الى المصحة حيث يعزف باكيا حبه .. وينتهى الفيلم ! نفس مجموعة الصدف والفواجع الميلودرامية وسوء التفاهمات والظلم والشكوك الخاطئة والأبرياء المظلومين التى مازالت تجترها السينما المصرية حتى اليوم.. ويوسف وهبى بحسه الفنى الذكى يستغل نجاح أسمهان وشهرتها المدوية كمطربة عظيمة حينذاك .. ليضمن لفيلمه كل عناصر النجاح .. ولقد حقق الفيلم بالفعل نجاحا مدويا حين عرضه .. فقد شاءت الظروف «الميلودرامية» أن تموت أسمهان قبل انتهاء الفيلم وهو ثانى أفلامها وآخرها بعد «انتصار الشباب» .. فجعل يوسف وهبى نهاية الفيلم هى نفس نهاية النجمة الكبيرة فى الحياة.. فقد عادت اليه جثة.. ماتت فى حادث سيارة وهى عائدة من رأس البر .. وهى نفس الفاجعة التى أنهت حياة أسمهان فى الواقع.. وهذا الربط الذكى بين نهاية الحياة ونهاية الفيلم جعل «غرام وانتقام» حدثا خطيرا فى الحياة السينمائية فى الأربعينيات

.. وفيه تنطلق أسمهان المطربة كصوت معجز ربما ترك أثرا كبيرا فى الغناء العربى لو قدر لها أن تعيش .. وتحقق أغانيها تطورا كبيرا من حيث اللحن والتوزيع الموسيقى بحيث تبدو هذه الأغانى أكثر تقدما حتى من أغانى السينما اليوم وبالذات استعراض «ليالى الأنس» الشهير.. وان كان تناول يوسف وهبى للأغانى كمادة سينمائية تناولا قاصرا تماما لا يخرج عن الأنماط التقليدية لتقديم الأغنية فى السينما المصرية.. نفس الجمود والرتابة والايقاع البطىء والطول المفرط لكل أغنية وعدم التوظيف السينمائى أو الدرامى.. بمعنى أن المطربة تقطع سياق الأحداث لتغنى خمس دقائق على الأقل أغنية تعلق بها على ما حدث لها من فرح أو أسى .. وهى تتحرك فى غرفة نومها أو فى الحفلات التى يفتعلها السيناريو ليتيح لها فرصة الغناء. وحتى أغنية «ليالى الأنس» التى تغنيها على مسرح استعراضى... فان «الاستعراض» فيها لا يتعدى وقوف عدد من الراقصين والراقصات وراءها وقيامهم ببضع حركات توقيعية بلهاء.. ويتكشف الفرق الهائل بين مقدرة أسمهان كممثلة ومقدرة يوسف وهبى.. فهى ممثلة محدودة الامكانيات تماما.. والالقاء مسرحى مفتعل يثير الضحك .. وهذه خاصة مشتركة فى أفلام يوسف وهبى كلها .. حيث يبقى وحده ممثلا متمرسا كبير الخبرة وسط عدد من الممثلين السيئين الى حد كبير.. باستثناء العناصر الكوميدية وحدها التى تستطيع أن تقف على قدم المساواة معه .. مثل بشارة واكيم الذى تتفجر طاقته الكوميدية الكبيرة فى هذا الفيلم رغم قصر دوره.. وبحيث يبقى يوسف وهبى هو الشخصية المحورية اللامعة التى يجيد رسم ملامحها من خلال السيناريو الذى يكتبه لنفسه ..

● **«عريس من استانبول»**

انتاج نحاس فيلم عام ٤١ – سيناريو وإخراج : يوسف وهبى. تصوير : سامى بريل . تمثيل: يوسف وهبى – راقية ابراهيم – بشارة واكيم – مختار عثمان – محمود المليجى – فاخر فاخر.

رغم ما هو معروف عن يوسف وهبى من ميل الى الطابع التراجيدى أو الميلودرامى فى أحسن الأحوال الا أن العنصر الكوميدى فى أفلامه لم يكن أقل وضوحا كما تكشفه مجموعة أفلامه.. وشخصية يوسف وهبى الكوميدية التى تجلت بشكل واضح فى «ميرامار» والتى غلبت على أدواره القصيرة فى أفلامه الأخيرة .. لها جذور فى أقدم أفلامه.. فقد كان حريصا على توفير عنصر الكوميديا فى أكثر أفلامه ميلودرامية ليخفف بها بعض عنف وثقل الفواجع التى كانت تملأ هذه الأفلام .. بل لقد كان حريصا أيضا فى السيناريو الذى يكتبه بنفسه على أن لا تخلو أدواره هو شخصيا من قدر كبير من الكوميديا .. سواء فى الجمل اللفظية التى ترد على لسانه أو فى «المقالب» التى كان ينتصر بها دائما على مكائد الآخرين .. أو فى الشخصيات الكوميدية التى كان يحيط بها نفسه فى كل فيلم : بشارة واكيم . مختار عثمان . فؤاد شفيق ومحمد كامل ..

ويعكس فيلم «عريس من استانبول» نظرة طبقية كانت سائدة فى ذلك الوقت .. حين كان جزء

كبير من الاستقراطية المصرية ينحدر من أصل تركى .. ولم تكن العلاقات العائلية بين الأتراك والمصريين فى ذلك الوقت عيبا يجب اخفاؤه .. بل كانت على العكس مجالا للتفاخر .. ونحن فى هذا الفيلم «الكوميدى» محاصرون بأسرة تركية تماما أصلها فى استانبول «وفروعها» فى القاهرة ! ويوسف وهبى الشاب المتلاف الدون جوان الذى نراه فى أول الفيلم محاطا بسرب من الحسان التركيات ويمارس حياة الثراء والبطالة .. يضطر للرحيل الى القاهرة لتنفيذ أمر جده الثرى التركى بضرورة الزواج فورا والا حرم من «الوقفية».. وفى القاهرة يحاول مقاومة محاولة تزويجه من ابنة عمه (راقية ابراهيم) التى ترفض بدورها فكرة الزواج من قريبها الذى لا تعرفه ولا تحبه من أجل الثروة . وتقع بالطبع سلسلة من سوء التفاهم والمكائد التى تحدث بمجرد الصدفة أو «النزوة السينمائية» التى لا يمكن بدونها أن يستمر سياق الفيلم .. حيث ليست هناك ضرورة درامية لاستمرار أى شيء إلا مجرد الصدفة المفتعلة .. فلو آن يوسف وهبى عرف من أول لحظة أن راقية ابراهيم هى ابنة عمه الحسناء المثقفة التى يريدون تزويجه منها .. لأ أحبها على الفور وتزوجها ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الفيلم أصلا بعد الفصل الأول.. ومن هنا فلابد من أن يتنكر هو فى زى السائق.. وتتنكر هى فى زى الخادمة أو «اللوانجية» حسب التعبير التركى.. ولابد أن تستمر من هنا سلسلة من المقالب وسوء التفاهمات والمواقف الكوميدية التى تستغرق بناء الفيلم كله.. قبل أن تحين «لحظة التنوير» التى لابد منها والتى تتضح بعدها كل الحقائق وتحل السعادة على كل الأطراف بحيث يجد المأذون الذى يضع النهاية التقليدية للفيلم المصرى.. أن أمامه ثلاث زيجات بدلا من زيجة واحدة لكى يخرج المتفرج سعيدا سعادة مضاعفة

ويحاول يوسف وهبى فى هذا الفيلم رسم بعض الأنماط الكوميدية التى تتكرر بعد ذلك فى أفلامه وفى السينما المصرية كلها: مدرس اللغة العربية الذى يتحدث الفصحى المضحكة المتقعرة.. شخصية المأذون الذى يجرى وراء عقد أى قران.. بشارة واكيم الباشا التركى المتعجرف .. مختار عثمان النافذ الصبر دائما والذى يردد «ايفيه» لفظى طول الفيلم : «أنا قلت العيله دى فيها عرق لحسة!».. ويظهر فاخر فاخر قاسما مشتركا فى كل أفلام يوسف وهبى باعتباره واحدا من تلاميذه فى المسرح ليأخذ طابع الشاب العابث الذى يؤكد مزايا شخصية «البطل الفرد» - يوسف وهبى نفسه - بمجرد التناقض بين الشخصيتين .. أما الرقص والغناء كضرورتين للنجاح التجارى فان الفيلم يفتعلهما أيضا بين وقت وآخر أما باختيار نجمة مطربة أساسا أو بجعل النجمة غير المطربة أساسا مثل راقية ابراهيم تغنى بصوت مطربة أخرى.. وهو شيء من تراثنا أيضا ليس موجودا اليوم من فراغ !!

(البقية فى العدد القادم).

● نشرة نادى السينما - السنة ٦ - النصف الأول - العدد ١١ - ١٩٧٣/٣/٢١

ملامح .. من سينما يوسف وهبى (٢)

● « ملاك الرحمة »

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٦ . سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تصوير سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . فاتن حمامة . سراج منير . عبد المجيد شكرى.

وهو أهم أفلام أسبوع يوسف وهبى فى رأيى لأكثر من سبب .. ففيه كل بدايات مدرسة كاملة من مدارس السينما المصرية التى سادت بعد ذلك طوال الثلاثين سنة التالية لسنة انتاجه .. بل وأهم هذه المدارس على الاطلاق وهى مدرسة الميلودراما .. فهناك قدر هائل من الفواجع والصدف والمصائر الميتة والأسرار المختبئة والعواطف المهددة .. وفى الفيلم تأكيد لنفس النظرة الطبقية المعبرة عن أفكار منتجى الأفلام ومتفرجيها فى ذلك الوقت .. بعد انتهاء الحرب الثانية بعام واحد.. فنحن نعود هنا الى نفس العلاقات العائلية الوثيقة بين الارستقراطية المصرية والتركية التى سبق أن قدمها يوسف وهبى فى «عريس من استانبول» ولكن بشكل كوميدى مناقض تماما للجو المأساوى الفاجع المسيطر على «ملاك الرحمة».. فدائما يعيش «أصل العائلة» فى استانبول وفروعها فى القاهرة ودائما هناك علاقات لمصاهرة المصالح بين العائلات الأرستقراطية المصرية والتركية .. ولم يكن هذا غريبا على التركيب الاجتماعى الفوقى فى مصر قبل الثورة حيث كانت العائلة المالكة نفسها من أصل تركى والبناء الفوقى كله بناء أجنبيا تماما يعيش على هامشه فئة خاصة من المتمصرين.. والجو السائد فى «ملاك الرحمة» جو أرستقراطى تماما.. والشخصيات الرئيسية تعيش فى قصور وحجرات نوم فخمة والديكور كله يعكس الذوق «الفخم» لتلك الأيام والذى يعنى الضخامة والازدحام والبهرجة الأقرب الى «الباروك» ولكن دون حتى جمالياته وقدرته على توظيف عنصر «التكوين» السينمائى.. والكاميرا لا تخرج إلا نادرا من الصالونات وحجرات النوم المبطنة الأبواب وذات السراير الضخمة المفروشة بالساتان .. والأبهاء الواسعة فى البيوت أو الفنادق حيث تدور دائما حفلات الرقص وحيث يصعد فى الخلفية السلمان الشهيران فى اليمين واليسار المؤديان الى حجرات النوم.. والخدم ينقسمون بين «الكماريرات» الفرنسيات أو السفرجية

النوبيين بملابسهم المزركشة وطرابيشهم.. ونصف عبارات الحوار بالفرنسية : «بنجور».. «بنسوار».. «بون نوى».. «شميز دى نوى» ولكن بالاضافة الى طاقم الخدم الفرنسى والنوبى ففى هذا الفيلم خادم تركى «أغا» هو بشارة واكيم الذى يظهر طول الفيلم بملابسه «العثمانلية» الفخمة والذى يشخط فى الخدم النوبيين ويسخر منهم طول الوقت والذى جاء مع «الست الصغيرة» فاتن حمامة من تركيا حيث كانت تقيم عند جدها لكى تلتحق بأمها راقية ابراهيم وأبيها الثرى المصرى يوسف وهبى.. وفى بداية الفيلم نرى فاتن حمامة جالسة فى قصر جدها على شاطئ البوسفور تصيد السمك وتغنى بسعادة مطلقة : «العب يا سمك واغمز بحنان .. محلاك ياسمك ياللى أمان..» .. ثم نسمعها تغنى بعد ذلك أغنية أخرى حرصا على تقاليد الفيلم المصرى التى لابد أن تقدم فى كل فيلم عددا من الأغانى والرقصات حتى لو لم يكن بين أبطال الفيلم مطربون.. فان فاتن حمامة تغنى بالدوبلاج بصوت مطربة أخرى كما فعلت راقية ابراهيم فى «عريس من استانبول».. ولا يمكن متابعة موضوع الفيلم بسهولة.. فليس هناك خط درامى واحد نابع من البداية الضرورية للنهاية الضرورية .. وانما هناك مجموعة هائلة من الخطوط والقصص والمآسى المتضاربة والمتوازية أحيانا والتى يمكن حذفها غالبا .. ولابد طبعا من استخدام أسلوب «الفلاش باك» للعودة الى ماضى الشخصيات لاكتشاف هذه المأساة المجهولة أو تلك.. بحيث تتعقد الخطوط المتنافرة حينما تلتقى تعقدا شديدا.. فيوسف وهبى المتزوج من راقية ابراهيم يعيشان فى قصرهما الفخم ومع جيش من الخدم ولا يبدو أن هناك ما ينقصهما على الاطلاق حيث يقضيان نصف الفيلم على موائد الشاى .. ولكن يوسف وهبى يواجه مشكلة.. هى وقوع احدى صديقاته الغانيات زوزو شكيب فى حبه.. ورفضه هو بالطبع لهذا الحب – فى كل أفلام يوسف وهبى تطارده النساء ويرفض هو – وفى احدى الحفلات تخرج زوزو شكيب من صالون الرقص لتبكى فى التراس بين أوراق الشجر.. وهو المشهد الخالد فى السينما المصرية.. ويلحق بها يوسف وهبى لتعترف له بحبها ولكنهما يتبادلان عبارات حوار فخمة مثل معظم حوار أفلام يوسف وهبى.. حيث يقول لها : «حبك لى جريمة لا تغتفر.. أنا رجل تجاوزت سن الأربعين .. لذا يجب أن أتراجع».. وتقول له هى : «مطلوب منى أن آمر شفتى بالصمت..» ثم نسمع عشيقها الذى يعد معها مؤامرة لسرقة أموال يوسف وهبى يقول عبارات كهذه : «لذا وجب الحذر .. صحت فراستك كالعادة» .. وهى العبارات التى لا يستطيع يوسف كاتب السيناريو والحوار أن يتخلص فيها من الطابع المسرحى..

ويصبح لابد أن تكون للزوجة راقية ابراهيم مأساتها هى الأخرى.. ان أمها – نجمة ابراهيم – تعترف لها فى لحظة مرض بسر خطير فى ماضيها.. لقد حملت سفاحا من أحد عشاق صباها ووضعت ابنا هو أخ راقية ابراهيم.. وعلى راقية أن تبحث الآن عن أخيها – فاخر فاخر – الذى يعيش كابن للجناينى القديم لكى تساعده سرا بالمال.. ولكن فاخر فاخر ابن شرير وفاسد بالطبع

لأنه تربى وسط عائلة فقيرة.. فيحاول ابتزاز نقود أخته الأرستقراطية التى تزوره يوما فى فندق مشبوه فيداهمهما الزوج يوسف وهبى الذى يظن أن زوجته تخونه فيقتل فاخر فاخر.. وتسجن الزوجة البريئة دون أن تبوح بالسر .. ويتزوج يوسف وهبى من زوزو شكيب التى تطارده من البداية طمعا فى أمواله.. وتعود فاتن حمامة الابنة البريئة من استانبول لتواجه بهذه الكوارث كلها . فيحاول عشيق زوزو شكيب المجرم الذى يدعى أنه أخوها أن يغرى فاتن لتتزوجه .. وبعد عديد من الكوارث والصدمات والأحزان لا أذكرها بالضبط .. يكتشف البوليس المصرى أن البوليس الدولى يطارد زوزو شكيب وعشيقها المجرمين الخطيرين .. وفى نفس الوقت يستيقظ ضمير الجدة نجمة ابراهيم قبل أن تموت فتبوح بالسر الخطير .. أن فاخر فاخر هو أخ راقية ابراهيم وليس عشيقها .. وهكذا تتكشف كل الأسرار فجأة مرة واحدة وفى توقيت منضبط سينمائيا تماما.. بحيث تعود كل الأطراف المتشاحنة الى أحضان السعادة ويموت كل الأشرار ! ولكن لا تموت بالطبع هذه الموضوعات ولا هذا النوع من السينما .. بل تظل تعيش وتتجدد حتى سينما السبعينات التى عرفنا الآن من أين جاءت جذورها وتقاليدها !

● **«سفير جهنم»**

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٥. سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تمثيل : يوسف وهبى. ليلى فوزى. فؤاد شفيق. عبد الغنى السيد . فاخر فاخر . فردوس محمد .

كنت طفلا صغيرا أشاهد السينما كمتعة ساحرة خرافية ولا أفهم شيئا حينما كان يوسف وهبى فى قمته كواحد من أهم سينمائيى الأربعينيات وما تلاها .. ومن أول مدركاتى السينمائية فى تلك الفترة أن فيلميه «غرام وانتقام» و «سفير جهنم» بالذات أثارا ضجة هائلة عند عرضهما لأول مرة. الأول بسبب مأساة أسمهان التى ماتت قبل أن تكمل الفيلم وأدى ذلك الى الاقبال عليه عند عرضه اقبالا جنونيا .. أما «سفير جهنم» فلقد ظل اسمه المرعب يدهشنا ويروعنا ونحن أطفال ولم أدرك السبب إلا حين شاهدته فى أسبوع يوسف وهبى الأخير لأتخيل مدى الضجة التى كان لابد أن يثيرها فيلم كهذا بالنسبة لجمهورنا عام ٤٥ .. فيوسف وهبى بذكائه الخارق يقدم معالجة مصرية – كوميدية ومرعبة معا – لفاوست .. الرجل الذى عقد صفقة مع الشيطان يبيعه فيها روحه مقابل المال والسعادة . والرجل هنا هو فؤاد شفيق الذى كان أحد ممثلى الكوميديا التقليديين فى السينما المصرية والذى يعيش حياة فقيرة مع زوجته فردوس محمد ويحلم بالثراء .. والشيطان فى هذا الفيلم هو يوسف وهبى الساحر الغريب الذى يعيش فى مملكة خاصة مليئة بالأسرار والآلات والأزرار القادرة على صنع المعجزات.. وتتم الصفقة بينهما لينتقل الرجل الفقير بأسرته الى حياة الثراء الخرافية حيث يحوله الساحر الى الطبقة الأرستقراطية حيث تتوالى الأحداث والمفارقات الكوميدية من ناحية.. ونزعة يوسف وهبى الاستعراضية من

ناحية أخرى.. فهو يلبس عباءة ويمارس طقوسا عجيبة يشوح خلالها بيديه ويضحك ضحكا هستيريا ويكشر عن أنيابه وأظافره ويخلق الناس أو يخفيهم باشارة من أصبعه ويزرع النار فى كل مكان .. فهنا امكانية هائلة لكي يصنع هذا الممثل العجيب كل الأشياء التى يحبها والتى يبهر بها الناس والتى أصبحت جزءا من شخصيته الفنية .. وهو يقدم سربا من الحسان - بمقاييس ذلك العصر التى تبدو مضحكة ومثيرة للدهشة هذه الأيام - ويقدم ليلى فوزى كنموذج للجمال وعبد الغنى السيد كنموذج للشباب حيث لا مانع أيضا من أن يغنى أغنيتين .. كما يقدم يوسف وهبى تجربة فى الحوار المنظوم الأقرب الى الزجل.. وعددا من النكات اللفظية مثل : «الله على الدكاترة اللى بيحرموا الخمرة ويحللوا البول » وهى النكات التى ضحك لها الناس من ٢٨ سنة وعادوا فضحكوا لها فى الأسبوع الماضى !

ولكن «سفير جهنم» يبدو رغم ذلك أكثر أفلام أسبوع يوسف وهبى تقدما وجرأة من حيث مستواه التكنيكى - بالنسبة لقدرات يوسف وهبى كمخرج - فقد قدم عددا هائلاً من الحيل السينمائية والتصرفات السينمائية الذكية والجريئة التى ينفذها مخرجو اليوم بشكل أردأ.. وهذا شىء لم يحاولوا أن يتعلموه منه ! .

• «جوهرة»

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٣ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى : تصوير : عبد الحليم نصر . تمثيل : يوسف وهبى. نور الهدى. زوزو شكيب. فؤاد شفيق . فاخر فاخر . سميرة كمال . حسن فايق .

يقدم يوسف وهبى اكتشافه الغنائى الهام نور الهدى كما قدم اسمهان فى «غرام وانتقام» بعد ذلك بسنة واحدة.. وهو يضمن بذلك النجاح الجماهيرى لفيلمه حيث يدرك اقبال جمهور السينما المصرية على الأغانى خصوصا من أصوات ممتازة بالفعل مثل نور الهدى وأسمهان .. ولكنه لا يسمح لاحداهما بأن تسرق منه الأضواء.. بل يظل هو محور الأحداث كلها وتدور كل عناصر الفيلم الأخرى من حوله لتؤكده أكثر .. وفى الفيلم ظلال من «بيجماليون» فهنا فنان يلتقط فتاة من الشارع ليصنع منها نجمة وليقع فى حبها وتقع فى حبه لولا بعض العقبات التى لا تحول فى النهاية دون انتصار الحب.. وفضلا عن أغنيات نور الهدى ذات الصوت القوى والقادر.. فان يوسف وهبى يقدم أيضا أغنيتين لعبد الغنى السيد ورقصتين لهاجر حمدى وقدرا كبيرا من المواقف الكوميدية التقليدية من فؤاد شفيق وحسن فايق. وكالعادة تطارده زوزو شكيب بحبها الذى يرفضه هو ليبقى شخصية مثالية : فنان عبقرى يعزف البيانو ويؤلف الأوبريتات الموسيقية ويخرجها على المسرح .. وهى أوبريتات مضحكة بالطبع فى إخراجها السينمائى ولا تتعدى المطربة التى تغنى متخشبة على المسرح أو فى الشارع أو حجرة النوم! ولا يخلو الفيلم بالطبع من

حكمة بليغة أو موعظة من المواعظ التى تتردد على لسان يوسف وهبى طول الوقت .. مثل : «ياما فيه فقرا متشردين أشرف من أغنياء متيسرين» ! ..

● **«بنت ذوات»**

انتاج نحاس فيلم ١٩٤٢ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : عبد الحليم نصر. تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . بشارة واكيم . ليلى فوزى . فاخر فاخر . عبد المجيد شكرى .

وهنا يترك يوسف وهبى جو العائلات الأرستقراطية التركية لينزل إلى الريف فى أبو المطامير.. ولكنه يجد نفسه أيضا أسيرا لقصر الاقطاعى الكبير بشارة واكيم الذى يتصادق ولداه فاخر فاخر وراقية ابراهيم مع ولدى الخولى الفلاح الفقير فى ضيعته : يوسف وهبى وليلى فوزى.. وفى أريحية نبيلة يربى الباشا الكبير ولدى الخولى مع ولديه ويعلمهما حيث يصبح ابن الفلاح شابا عبقريا بالطبع ومهندسا عظيما - يوسف وهبى - بينما يفسد ابن الباشا ويصبح شريرا لمجرد أنه غنى. ورغم أن بنت الباشا - راقية ابراهيم - عاشت عمرها كله تحب يوسف وهبى ابن الفلاح إلا أنها رفضت الزواج منه لأنه ليس من مستواها.. لكى يبقى هناك هذا «الصراع الطبقى» المضحك الذى يتمكن يوسف وهبى من خلاله من الزواج من حبيبته بعد ضياع ثروة أبيها ولكى يمارس تعذيبها عاطفيا وجسديا انتقاما «لطبقته» الكادحة رغم أنه تحول الى طبقة أخرى تماما .. ولكى يمارس أيضا عملية تملق مشاعر الجماهير بجمل فخمة يؤكد بها انتماءه للأرض وتمجيده للفلاح من خلال عبارات مثل «ما أكرم الفلاح» و«التراب ده اللى نشأت فيه لغاية ما بقيت بنى آدم» ومع أن المفهوم الخطير الذى يؤكده الفيلم فى أذهان الجمهور هو أن الباشا هو الذى جعل ابن الفلاح «بنى آدم» إلا أن هذا لا يمنع ابن الفلاح الذى أصبح «باشا»من نوع آخر من أن يقبل جلباب أبيه الفلاح هاتفا : جلابيتك الزرقا هى العلم اللى بيرفرف على مصر من أيام الفراعنة لغاية النهارده .. أنا مستعد أركع وأبوسها»! .

● نشرة «نادى السينما» السنة ٦ - النصف الأول - العدد ١٢ - ١٩٧٣/٣/٢٨

« المرأة التى غلبت الشيطان ! »

لم أقرأ قصة توفيق الحكيم التى يقال أن سيناريو هذا الفيلم مأخوذ منها .. ولكنى لا أتصور أن ما رأيته على الشاشة يمكن أن تكون له علاقة بالمفكر الرائد العظيم توفيق الحكيم .. أما لو كانت هناك هذه العلاقة وكانت القصة لتوفيق الحكيم فعلا فهى بلا شك عمل ردىء جدا - كما قدمتها السينما على الأقل - بل لعلها أردأ أعماله على الاطلاق.. مع ضرورة الحذر من أن اسم كاتب كبير على عمل فنى ما لا يعنى بالضرورة أنه عمل جيد .. ومع ملاحظة أيضا أن كثيرا من أعمال توفيق الحكيم بالذات تكتسب قيمتها من بقائها كلمات مقروءة وتفقد كثيرا من هذه القيمة عند تحويلها الى السينما أو المسرح حيث تتميز بطابع ذهنى يعجز المعدون عندنا أو كتاب السيناريو عن تحقيق معادلها السينمائى..

وبعد هذه المقدمة الضرورية يصبح ممكنا أن نناقش فيلم **«المرأة التى غلبت الشيطان»** كعمل سينمائى مستقل عن هذا الكاتب أو ذاك.. يتحمل مسئوليته بالكامل كاتب السيناريو والمخرج يحيى العلمى الذى يبدأ بهذا الفيلم تحوله من مخرج تليفزيونى لا أعرف شيئا عن قيمته الفنية الى مخرج سينمائى أصبحت أعرف كل شىء الآن - من خلال أول أفلامه - عن قيمته السينمائية..

واذا كان التليفزيون فى العالم كله يعطى السينما كثيرا من أفضل مخرجيها الشبان .. فان التليفزيون المصرى بالذات يعتبر استثناء من هذه القاعدة.. فقد قدم عددا من أسوأ مخرجينا السينمائيين الذين قدم بعضهم عددا من أسوأ أفلامنا .. واختفى معظمهم بعد أول تجربة واستمر البعض الآخر بمجرد بعض الألاعيب التكنيكية التى تعلموها من التليفزيون.. أو سقوطهم على الفور فى عجلة السينما التجارية التى تكفل لهم ضمان الخروج من فيلم للدخول فى فيلم وبلا توقف ..

ويحيى العلمى يبدأ تجربته السينمائية مستوعبا تماما لكل دروس السينما التجارية .. ومدركا تماما لأسرع وأضمن الوسائل لتحقيق فيلم تجارى يكسب الجمهور رأسا وفى هذه المرحلة بالذات التى تبلورت فيها بوضوح ملامح السينما السهلة التى تعطى للجمهور ما يطلبه بالضبط.. لكى

يستمر عرضها أسابيع عديدة تمتد الى شهور لا نهاية لها .. ما دام البعض قد اتفقوا على أن هذا هو ما لابد من اعتباره نجاحا .

واذا كان المخرج الذى هو نفسه كاتب السيناريو والحوار لا يقدم حتى الألاعيب الشكلية التى يحرص مخرجو التليفزيون على تقديمها فى أول تجاربهم السينمائية .. فان الفيلم يبقى تحت مستوى المناقشة سينمائيا.. فالاخراج هو مجرد «التنفيذ» الذى لا يخرج كثيرا عن «تصوير» اللقطات بأى شكل وبأى زاوية وبأى حركة كاميرا وبأسلوب لا يختلف كثيرا عن «الفيديو» ولكن بالألوان هذه المرة.. والمونتاج هو مجرد تركيب اللقطات ثم ترتيب المشاهد حسب تتابع أرقامها.. والسيناريو هو مجرد رواية الحدوتة بقدر كثير جدا من الحوار يحاول أحيانا افتعال السخرية وخفة الدم ثم الموعظة الحسنة . مع محاولة استخدام تكنيك السيناريو الحديث الشائع الآن فى السينما «الجديدة» فى العالم من حيث تداخل الأزمنة واستخدام «فلاشات» الصوت والصورة .. والتمثيل هو مجرد «أداء» هذا كله بالتشنج الكافى الميلودرامى والضحك والبكاء بحيث يصبح حتى ممثل جيد مثل عادل أدهم مجرد «عروسة» بخيوط تؤدى دور الشيطان . وكل شىء فى الفيلم كاذب ومزيف ومفتعل ولا علاقة له بالواقع هنا ولا فى أى مكان سوى أن الأبطال يحملون أسماء شفيقة ومحمود .. ولكن اللعبة الخطيرة التى يلعبها الفيلم هى تحقيق أقصى حد من الاستغلال التجارى بالعزف على نغمتين يتحقق من جمعهما معا أكبر قدر من الذكاء التجارى الرهيب.. وهما نغمتا الجنس والدين.. وصانعو هذا الفيلم يستغلون النغمة السائدة استغلالاً بالغ الجرأة .. فلا مانع عندهم من أن يملأوا النصف الأول من الفيلم بكل المايوهات الممكنة وقمصان النوم والأجساد العارية والتأوهات الجنسية والرجال الذين يقبلون أقدام النساء والراقصات والكباريهات .. ثم يحشدون النصف الثانى بأسوأ وأحقر استغلال ممكن للدين والحج والآيات القرآنية التى يتلوها عبد الوارث عسر فيجن الجمهور من التصفيق ويبكى ورعا ويضحك صانعو الفيلم من عائد الشباك .. وغفر الله لنا ولهم ..

● نشرة «نادى السينما» – السنة ٦ – النصف الأول – العدد ١٦ – ١٩٧٣/٤/٢٥

الحب ساعة الغروب !

منذ عدة سنوات ونحن نسمع عن فيلم **«زمان يا حب»** الذى يعود به فريد الأطرش الى السينما مرة أخرى.. وفريد الأطرش كان مطربا كبيرا يملك شعبية ضخمة.. وعلى المستوى السينمائى كانت أفلامه من أنجح الأفلام الغنائية على امتداد ثلاثين سنة.. ورغم كل ما عاناه فريد الأطرش خلال السنوات العشر الأخيرة من أزمات المرض وتقدم السن فان من الصعب عليه كفنان أن يتوقف عن العمل فى السينما .. وهذه مسألة يمر بها كل الفنانين بحيث لا يملك القدرة على التوقف فى الوقت المناسب إلا القلة النادرة من الأذكياء ! أو الأقوياء.. وفى الفن فان العبرة ليست بالسن بالطبع.. ولا أحد فى العالم يستطيع أن يوقف فنانا عن العمل ما دام يملك القدرة على العطاء.. فشارلى شابلن الذى تجاوز الثمانين ما زال يفكر فى مشروعه السينمائى القادم .. ولكن شابلن كان عاقلا بحيث يتوقف عن تمثيل دور المتشرد الفيلسوف الذى يضحك الناس بقبعته وحذائه الشهير.. وانما مع كل مرحلة من مراحل تقدم عمره كان يغير أدواره ويمنح نفسه شخصيات جديدة حتى توقف عن التمثيل نهائيا وكاد أن يتوقف عن الإخراج أيضا .. فالمهم أولا القدرة على العطاء.. ثم القدرة على عطاء ماذا وترك ماذا ؟ ..

والذى لا شك فيه أن أحدا لا يستطيع أن يطالب فريد الأطرش بالتوقف عن الغناء.. ولكن لا ينتقص منه اطلاقا أن يتوقف عن الظهور فى السينما .. بل لعل هذا أفضل لرصيده الماضى الذى كان يهم بعض الناس كثيرا.. وليس هذا أمرا يصدره أحد الى فريد الأطرش .. وانما تفرضه السينما نفسها .. كما يفرضه الزمن والصحة والصورة التى ظهر بها فى فيلمه الأخير .. وهى صورة لم تكن تتناقض مع أى شىء لو أن فريد عرف كيف يختار لنفسه دورا غير دور الفتى العاشق والمعشوق الذى ظل يلعبه ثلاثين سنة .. فلا يمكن لفنان فى العالم وأيا كانت موهبته أو جماهيريته أن يلعب دورا واحدا لثلاثين سنة.. ولقد ولدت أنا لأحب أفلام فريد الأطرش التى كانت تتمتع بقدر كبير من خفة الدم ولكى أراه يغنى ووراءه عدد من الراقصات وحوله عدد آخر من الفتيات يرجونه : – غنى يا وحيد.. ثم يتصايحن ويغرقنه بالقبلات بعد كل أغنية .. ولكنى لست مستعدا وقد أصبحت فى هذا السن أن أراه يفعل نفس الشىء .. وأعتقد أن كثيرا من أشد

معجبيه لم يعودوا مستعدين لذلك أيضا.. واذا كان هذا المطرب أو ذاك يصر على الظهور فى السينما رغم أى شىء .. فهذا من حقه .. واذا كان مصمما على الغناء.. فهذا طبيعي.. ولكن عليه فقط أن يغير صورته أمام الناس باستمرار .. وأن «يلبس لكل وقت توبه» كما يقولون عندنا فى البلد.. وهذا هو الذكاء السينمائى .. فأنت تستطيع أن تغير أدوارك ومواقفك فى السينما باستمرار ويظل يقبلك الناس.. ولكن غير معقول أن يظهر فريد الأطرش سنة ٧٣ فى فيلم تتهافت عليه فيه زبيدة ثروت .. ثم تنافسها فى حبه ليلى طاهر .. ولقد أحس فريد الأطرش بلا معقولية هذه الحكاية فاعترف فى احدى عبارات الحوار التى تمكنت من سماعها وهى عبارات نادرة جدا بسبب حوار الفيلم كله غير المفهوم وغير المسموع .. قال إنه يدرك فارق السن بينه وبين زبيدة .. طيب لماذا وافقت على أن تحبك فى الفيلم اذن ؟ بل لماذا هذا الفيلم كله أصلا ؟

ولكن المسئولية تقع أولا وأخيرا على عاطف سالم مخرج الفيلم .. ليس فقط لأنه قدم أسوأ مستوى لإخراجه وأسوأ مستوى لفريد الأطرش .. وأسوأ مستوى لأى شىء آخر اشترك فى الفيلم .. وانما لأن عاطف سالم وهو مخرج ذو خبرة لم يستطع أن يغير شيئا على الاطلاق من أفلام فريد .. ولم يستطع أن يدرك حكمة الزمن كمخرج .. ولم يقدم شيئا واحدا جديدا على ثلاثين سنة من هذه الأفلام . بل لم يفكر حتى فى أن يتناول أغنية واحدة تناولا جديدا .. فعندما يخطر ببال المطرب أن يغنى .. فان من حقه أن يغنى .. وأيا كان المكان أو الزمان الذى تنتابه فيه هذه الرغبة.. فان فرقة من الاولاد والبنات تنشق عنهم الأرض أو البحر أو الجبل ليرقصوا من حوله ثم يهجمون عليه مهنئين بعد الأغنية .. وهذا شىء لم يعد معقولا .. كما أنه ليس معقولا أن تقضى ساعتين فى فيلم نصفه بالضبط سيارات تمشى فى طرق لبنان ونصفه الآخر لقطات للشمس الحمراء ساعة الغروب.. مما جعل الفيلم مليئا بغروب أشياء كثيرة !

مقالات عام : ١٩٧٤

«البنات لازم تتجوز» ..
البحث عن شخصية لمطرب جديد

فى فيلم **«البنات لازم تتجوز»** يستفزك أولا أن العنوان لا علاقة له بالفيلم .. وتستفزك ثانيا قصة فى بداية الفيلم لا علاقة لها بكل ما يحدث بعد ذلك عن سباك دخل بيتا لاصلاح ماسورة فاغتصب الخادمة.. وهى نفس عقدة فيلم «الرجل الآخر».. ويبدو أن السينما المصرية اكتشفت فجأة هذا الموسم أن السباكين هم سبب خراب كثير من بيوتنا.. ثم يستفزك للمرة الثالثة فى هذا الفيلم أن هناك عائلة مصرية قابعة فى بيتها الأنيق طول النهار على كرسى فوتى.. الأب رشدى أباظة والجد يوسف وهبى بالروب دى شامبر .. دون أن يصنعا شيئا على الاطلاق سوى متابعة العلاقات الخاصة لابنى العائلة الشابين نجلاء فتحى وفكرى أباظة الطالبين فى الجامعة.. رغم أن مستوى العائلة البورجوازية المستريحة لا يوحى أبدا بالتعصب أو ضيق الأفق.. ورغم أن الجد على العكس يبدو انسانا متفتحا.. فان الأب (رشدى أباظة) يفاجئنا بتجهمه الشديد تجاه كل شىء.. فهو أولا يقدم على تصرف مضحك عندما يستدرج السباك ثم يرغمه على الزواج من الخادمة التى اعتدى عليها.. فهذه مسألة أخلاقية تجاوزها السباكون والخادمات معا ! ..

ورغم أن صياغة السيناريو جيدة ومتماسكة وتقدم نموذجا لفيلم جاد يعالج موضوعا جادا إلا أن اختيار الشخصيات التى يدور حولها هذا الموضوع كان اختيارا خاطئا فى غالبه.. فلقد حاول الفيلم أولا أن يقنعنا أن عائلة نجلاء فتحى عائلة متوسطة رغم مستوى ديكور البيت المرتفع .. ولكننا رأينا الأب رشدى أباظة يثور ثورة عارمة عندما أحبت ابنته مدرس موسيقى شابا يسكن فوق السطوح ..

وتحولت المسألة بهذا الشكل الى مشكلة فوارق طبقية.. ولست أدرى لماذا تصر أفلامنا باستمرار على أن يحب الشاب الفقير فتاة غنية أو العكس .. ولماذا لا يحب الفقراء بعضهم أحيانا؟

ولكن أحسن ما فى الفيلم هو رسمه الجيد لشخصية الفتاة الجامعية التى تواجه مستقبلها

بشجاعة وبمسئولية كاملة وتدافع عن حبها وحريتها باختيار كامل.. فهى تترك بيت العائلة وتتزوج حبيبها الفقير وتعيش معه على السطوح وتواجه كل الضغوط المادية والعائلية ببطولة حقيقية.. وهي نموذج حقيقى يعيش وسط شبابنا الآن بالفعل..

وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسى يقدم الفيلم موضوعا فرعيا آخر عن الأخ الذى يفرض سيطرته ورقابته الأخلاقية على علاقات أخته ويسمح لنفسه بما لا يسمح لها به من حق الحب والحرية.. وهو نموذج مصرى تماما أيضا.. ولكن الافتعال والمباشرة يبدآن حينما يقع هذا الأخ نفسه فى حب فتاة فقيرة فيرفض أبوه فكرة زواجه منها لنفس الفوارق الطبقية.. ورغم أن بيت الفتاة ومستوى سلوكها يبدو طيبا فانها لكى تحقق المستوى المادى الذى «يرفعها» لمستوى الشاب تنحرف ببساطة شديدة ودون أى مبررات حقيقية وبمجرد أن تسمع نصيحة احدى صديقاتها الداعرات بأن تمارس «الدروس الخصوصية» مقابل خمسة جنيهات للحصة.. وفجأة نرى هذه الفتاة الطيبة تتحول الى غانية عريقة .. لمجرد أن الفيلم يريد أن يسخر من مفهومنا الخاطئ للشرف .. !

لقد كان يمكن لهذا الفيلم أن يصبح فيلما جيدا لو أنه ركز على موضوعه الرئيسى الجيد وهو كفاح فتاة جامعية من أجل فرض حبها على تقاليد عائلية متحجرة.. ولكنه انتهى نهاية سيئة جدا لمجرد أن بطله مطرب.. فكما حدث فى كل أفلام عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ فقد رأينا الحدوتة التقليدية عن المطرب الفقير المغمور الذى ينجح فجأة وتحل كل مشاكله المادية والعاطفية بمجرد أن يغنىٰ فى الاستعراض الأخير الشهير الذى لابد أن تنتهى به كل أفلامنا الغنائية.

ومن هنا فنحن نرى أحمد السنباطى مطربا بائسا مرفوضا من الجميع ولكن يتم اكتشافه فجأة بطرق سحرية فيغنى فى حفل عظيم جدا يذاع فى الراديو حيث تدوى الصالة بالتصفيق ويولد نجم جديد بينما تلد زوجته فى نفس اللحظة!

إن أحدا لا يدرى كيف قوبل أحمد السنباطى بهذا الرفض كله طوال الفيلم ثم نجح هذا النجاح المفاجئ بمجرد أن غنى فى احدى الحفلات .. ولكن الأكيد أنه لم ينجح فى الفيلم رغم صلاحيته الكاملة للكاميرا وقدرته الواثقة على التحرك أمامها.. فمشكلة أحمد السنباطى أن الذين قدموه فى هذا الفيلم فشلوا فى أن يعثروا له على شخصية يواجه بها الناس كمطرب وكنجم سينما جديد.. فصوته ضعيف الامكانيات بشكل واضح.. وعجزه عن العثور على لون متميز من الألحان واضح أيضا .. فنحن نراه يلبس ملابس لامعة ويعزف على الجيتار ويرقص فنتصور أنه الفيس بريسلى.. ولكننا نفاجأ بألحان رياض السنباطى التى تذكرنا بأم كلثوم أحيانا وبعبد الحليم حافظ أحيانا.. وأخطر ما يواجه أى مطرب شاب يريد أن ينجح فى السينما هو أن يحدد لنفسه أولا شخصية ولونا فى الغناء وأسلوبا فى الظهور أمام الناس.. ولا يمكن أن «تركب» ألحان

رياض السنباطى على «شكل» و «صوت» ابنه الذى يريد أن يمثل نوعا مختلفا تماما من الغناء وأن يعبر عن جيل مختلف تماما أيضا ..

أن الفيلم رغم كل الامكانيات المتاحة له يفشل فى تحقيق أى مستوى سينمائى جيد .. ففضيلته الوحيدة هى الجدية والبعد عن الابتذال والتصوير الرائع بالألوان الذى يؤكد من جديد أن مستوى المصور العظيم عبد العزيز فهمى ما زال أكبر من مستوى الأفلام التى يضطر للعمل بها .. وإن كان قد أغرق أحيانا فى استخدام بعض تأثيرات الألوان والعدسات و«الفلوهات» فى مقدمة الكادر وهى تأثيرات استهكلها ليلوش .. وعبد العزيز فهمى أكبر منها بكثير .. رغم أنه مسئول الى حد كبير عن اضاءة الاستعراض الأخير اضاءة خافتة جدا أضعفت تأثير الاستعراض كله .. وإن كان التصوير الجيد لا يستطيع وحده أن ينقذ شيئا من مستوى الإخراج المتواضع جدا والذى بدا عاجزا عن تقديم أسلوب سينمائى متميز .. ولكن الغريب هو رداءة مستوى الاستعراضات الراقصة فى فيلم من إخراج على رضا .. تبقى ملاحظة عن أداء نجلاء فتحى الجيد وهو أفضل ما فى الفيلم ويؤكد أنها تتقدم باستمرار كممثلة وليست مجرد دمية جميلة ..

وملاحظة أخرى للممثل الشاب محيى اسماعيل .. فاذا كان الفيلم كله قد حاول فى البداية أن يقلد «زوزو» .. فان على محيى اسماعيل نفسه أن يتخلص من «عقدة زوزو». وأن يختار بين دور المضحك أو الشرير ويستقر على أحدهما .. فان قدرته بلا شك أكبر من كل ما يفرض عليه الآن! ..

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« الرجل الآخر» مخرج جديد .. ولكن !

يؤكد محمد بسيونى فى فيلمه الأول كمخرج **«الرجل الآخر»** أنه استفاد كثيرا من خبراته النظرية وحولها الى ثورة حرفية واضحة.. فهو مخرج متمكن بالفعل يملك لغته الخاصة وفهمه لامكانيات السينما .. وهو يبدو متميزا بالذات فى تحريكه للكاميرا وقدرته على تحقيق «التكوين» السينمائى الجيد والنقلات الذكية وكل هذا يعنى أننا كسبنا مخرجا جيدا على المستوى التكنيكى يحقق مستوى طيبا بالنسبة لأول أفلامه ..

ولكن هذا نفسه هو ما يدعو للحزن عندما يضيع هذا المخرج قدراته هذه فى موضوع مثل «الرجل الآخر» الذى يتحمل مسئوليته الأساسية باعتباره كاتب القصة وشريكا فى كتابة السيناريو مع الكاتب الشاب مصطفى بركات .. فهذه هى مشكلة أفلامنا الجديدة كلها.. أنها لا تدرى ماذا تقوله .. وأنها تبتعد عن كل مشكلات مجتمعنا الحقيقية لتختار موضوعات شاذة ومفتعلة لكى تغرق فيها مواهب كل العاملين فيها ..

فمن يمكن أن يتصور صحفيا شابا مثقفا ويبدو متحررا أيضا .. ويحرر باب «مشاكل القلوب» الذى يحل فيه مشاكل قرائه .. يفاجأ يوما بسباك يغتصب زوجته فى غيابه .. فيظل طوال بقية الفيلم كلها يعذب نفسه ويعذبنا معه بحثا عن اجابة لسؤال ساذج مثل «شرف المرأة ما هو ؟» أنها مسألة كنا نعتقد أن يوسف وهبى استهلكها فى أفلامه ومسرحياته وحسمها من زمن حينما قال «شرف البنت زى عود الكبريت» .. ولكن بعد خمسين سنة تعود هذه المشكلة فتصبح الموضوع الرئيسى لفيلم مصرى فى السبعينيات !

والمضحك أن المشكلة كلها لا علاقة لها بالشرف.. فالزوجة السعيدة جدا مع زوجها الذى تحبه لم ترتكب أى خيانة مخلة بالشرف .. فالرجل السباك دخل الشقة فى غياب زوجها وهاجمها بالقوة واغتصبها.. فما الذى يمكن أن يخدش شرفها الخاص أو أى شرف آخر ؟

ولكن المشكلة بالنسبة لكاتبى الفيلم هى أن مفهوم الشرف ليس مرتبطا بالخيانة أو المقاييس الأخلاقية.. وانما بمجرد حدوث «الفعل الجنسى» نفسه بمعناه العضوى البحت حتى لو انتفت مسئولية أو ارادة المرأة فيه تماما .. وهى مسألة كانت تشغل الرجل الشرقى عموما فى وقت ما ..

ولكن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة اجتاحت هذا المفهوم الساذج .. والمرأة المصرية نفسها تجاوزته من زمن .. وهى مشكلة لم تعد تؤرق أحدا .. واذا كان لابد أن نحصر أنفسنا دائما فى أفلامنا فى مشاكلنا الجنسية .. فحتى هذه المشاكل نفسها قد تغيرت وأصبحت فى حاجة الى من يناقشها بشجاعة..

ولكن مسألة مضحكة جدا أن نظل طوال فيلم كامل نرى صحفيا يبحث بسيارته عن سمكرى.. ثم أن نسمع هذا الصحفى يردد بعذاب شديد جدا سؤالا جاءه من أحد قرائه : «شرف المرأة ما هو ؟ .. الباحث عن معنى الشرف » .. ثم تتحول النكتة الى كارثة عندما نكتشف أن هذا الباحث عن معنى الشرف مهندس عظيم فى عمر كمال الشناوى.. سرعان ما يلتقى بصلاح ذو الفقار ليقطعا معا شوارع القاهرة كلها ليناقشا موضوع شرف المرأة ما هو .. بينما كانت المرأة نفسها تضحك فى الصالة .. لأنها كانت قد وصلت الى الاجابة من زمان !!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« الشياطين والكورة » تحليل نجم كوميدى

هناك أفلام لا يمكن تصورها بدون نجم ما .. فكما لا يمكن تصور «آخر تانجو فى باريس» بدون مارلون براندو.. لا يمكن تصور **«الشياطين والكورة»** بدون عادل إمام ! .. والقياس مع الفارق طبعا.. والفارق هنا هو بين السينما المصرية والسينما العالمية .. وليس بين عادل امام ومارلون براندو !!

فلولا الطاقة الكوميدية الخارقة التى يملكها عادل امام والتى يفجرها فى كل لقطة يظهر بها لما أمكن أن يحتمل أحدا هذا الفيلم .. بل لما أمكن حتى أن يثير الفيلم ابتسامة واحدة رغم افتراض أنه فيلم كوميدى.. أن هذا الفنان يمتلك قدرة عبقرية بالفعل على الاضحاك لا يمتلكها إلا عدد قليل من نجوم الكوميديا فى السينما العالمية.. وفى تقديرى الخاص أن عادل امام لا يقل عنهم فى وجه من الوجوه.. وأنه على العكس لو وضع فى ظروف وامكانيات السينما العالمية لتفوق على بعضهم.. أنه يذكرنى بالممثل العظيم بيتر سيلرز لا من حيث الأسلوب وانما من حيث القدرة على تفجير الكوميديا ليس حتى من المشهد أو الموقف أو الموقف الحوار .. وانما من داخل شخصية الفنان نفسه .. حيث يبدو أن داخل كل منهما منجم من القدرة على تفجير الضحك من لا شىء .. فهناك «أدوات خارجية» يملكها الممثل الكوميدى عادة ويستخدمها لاضحاك الناس.. وفى السينما المصرية مثلا تنبع الكوميديا عادة من النكتة اللفظية أو من الحركة الجسدية التى تصل أحيانا الى ضرب الشلاليت.. وعادل امام نفسه يستخدم هذه الأدوات أحيانا.. ولكنه يكون فى أسوأ حالاته حينذاك وتهبط بقدراته على الفور .. بينما يكون فى قمته حينما يستخدم فقط وسائله الذاتية التى تنبع من داخله هو والتى لا يستطيع أحد أن يكتبها أو يرسمها له .. ولعل هذا هو سر تفوق وانتشار عادل امام فى السينما المصرية .. فهى سينما فقيرة جدا فى مواهبها الكوميدية .. وهى فى ذاتها كله كانت تعتمد على «النجم» نفسه وليس على قدرة المخرج أو الكاتب على خلق المشهد أو الموقف الكوميدى ..

واستطاع عادل امام أن يفرض نفسه بحكم قدرته على اضفاء عنصر الضحك على أى مشهد باهت واحياء أى موقف ميت .. فيكفى أن تراه لكى تضحك .. ليس لأن ملامحه الشكلية مضحكة

فهذه موهبة أى ممثل رخيص .. وانما لانك تكون واثقا أنه لابد سيفاجئك بتصرف مضحك .. حتى لو لم يكن تصرفا نابعا من طبيعة المشهد نفسه .. ولعله اكتسب هذا الارتجال من عمله فى المسرح .. ولكنه فى السينما قد تصبح له أخطاره .. وهذا ما يجب أن يحذر منه عادل امام وان كان لم يحدث الآن أن هبط بمستوى أى مشهد من مشاهد أفلامنا الهابطة أساسا والتى لا يمكن الهبوط بها أكثر من ذلك .. بل ان عادل امام على العكس قد يملك السبب فى تصرفه الشخصى هذا وهو أنه يتعامل مع مشاهد غبية وفاقدة العنصر الكوميدى وهذا صحيح الى حد كبير .. ولكن ما أحب أن أحذر منه عادل امام هو أنه يمكن إن عاجلا أو آجلا أن يكرر نفسه لو لم يدقق فى اختيار أدواره .. فلقد وصل الآن الى مستوى يسمح له بأن يرفض .. أنه فى فيلم «الشياطين والكورة» مثلا يستخدم بعض «ايفيهات» دوره فى مسرحية «مدرسة المشاغبين» مثلا .. بينما يملك بالتأكيد قدرات لم يستخدمها بعد لأن الأدوار التى يؤديها حاليا لا تفجر طاقته كلها .. بل أنى واثق من قدرته على أداء الأدوار الجادة أو حتى التراجيدية نفسها وهذا ما يمكن أن يصبح مثيرا فى عادل امام ..

هل هناك شىء آخر فى «الشياطين والكورة» غير عادل امام ؟

هناك «الكورة» نفسها طبعا .. فالفيلم بحسه التجارى الذكى يريد أن يستغل هوس الكورة.. ولقد كان يستطيع أن يصنع حتى من هذا شيئا موضوعيا ذا قيمة .. ولقد كانت لديه البذرة بالفعل فى الأسرة المنقسمة على نفسها حيث تشجع الأم نبيلة السيد الاهلى ويشجع الأب عماد حمدى الزمالك وحيث يرفض الأب تزويج ابنته شمس البارودى من اللاعب الاهلاوى حسن يوسف .. كان هذا الخيط صالحا لمناقشة موضوع التعصب الكروى مناقشة موضوعية ولو على هامش القدر الهائل من الضحك .. ولكن الفيلم يفلت من يده هذه الفرصة الهائلة التى كان يمكن أن تمنحه قيمة ويرفض التعامل مع الكلمة إلا من حيث كونها وسيلة غوغائية لجذب الجمهور للفيلم بمجرد الفانلات الحمراء والبرج والاستاد وكابتن لطيف وبعض اللقطات التسجيلية السريعة للاعبى الكرة .. ويبدو أن السينما المصرية حتى حينما تجد الفرصة فانها ترفض رفضا باتا أن تقول شيئا جادا غير : «بص شوف .. كيمو بيعمل ايه » !!

● مجلة «الاذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« قاع المدينة » البحث عن أزمة عبد الله

رغم ازدحام برنامج حسام الدين مصطفى السنوى – وربما اليومى – بالأفلام.. فانه يخطر بباله أحيانا أن يقدم فيلما جيدا عن قصة لنجيب محفوظ مثلا .. ويعهد بكتابة السيناريو لأحمد عباس صالح .. وتكون هذه بالفعل أفضل أفلام حسام .. لأنه يضطر مع الموضوع الجيد والسيناريو الجيد أن يقدم أحسن مستوياته كمخرج.. ولكن هذه «الحالة النادرة» لم تتكرر مع قصة يوسف ادريس **«قاع المدينة»** رغم كل ما تعطيه من امكانيات فيلم جيد.. ورغم أن السيناريو لأحمد عباس صالح أيضا إلا أنه يتحمل المسئولية هذه المرة مع المخرج .. فلا شىء فى الفيلم يحمل أعماق القصة الأصلية البعيدة .. ولا حتى أزمة القاضى عبد الله الشخصية فى بحثه عن الحب والأمان وتخبطه من علاقة الى علاقة يقتلها جميعا جوعه الى الشبع العاطفى الذى يلخص جوعه الى أشياء كثيرة أخرى.. مع احساسه بتقدمه فى السن وفقدانه حتى للقدرة الجنسية ..

لقد اختفى كل هذا من الفيلم الذى أخذ من القصة «رائحتها الجنسية» فقط .. فتحول بناء درامى كامل يستمر نحو ساعتين الى مجرد انتقال بالكاميرا مع عبد الله من شقته الخاصة حيث يواجه تجربته الجنسية المريرة مع خادمته شهرت التى يمثل سقوطه معها نوعا من سقوطه الاجتماعى والطبقى الكامل .. الى شقة نانا المفتوحة دائما «على البحرى».. والتى تقبله أو ترفضه طبقا لقوانينها الخاصة غير المفهومة .. وباستثناء المرات القليلة التى خرجت فيها الكاميرا الى الحياة الحقيقية المحيطة بهذه الشخصيات الثلاث المعلقة .. فاننا كنا محاصرين فعلا وطول الوقت بين شقة شهرت وشقة نانا.. مغامرة جنسية مع هذه ومغامرة مع تلك على التوالى..

ولكن حتى هذا الاغراق فى الطابع الجنسى للفيلم لم ينجح فى تفسير أهم مفاتيح شخصية البطل وهو عجزه الجنسى الذى لا يمثل بالنسبة ليوسف ادريس مجرد العجز الجنسى بقدر ما يمثل عجز شخصية بهذا التركيب الطبقى والفكرى عجزا كليا عن مواجهة الواقع – مع عنصر تقدمه فى السن – واحباطا كاملا على كل المستويات وبالمعنى الشامل للاحباط ..

ومن هنا يبدو عدم ملاءمة محمود ياسين للدور رغم تفوقه فى أدائه .. لأن الماكياج الساذج فشل فى اقناع الناس بتقدمه فى السن الذى يمثل عاملا أساسيا فى تركيب شخصيته.. ولكن

حتى مشكلة عجزه الجنسى ظلت لغزا بالنسبة للجمهور العادى.. رغم أن السيناريو لجأ الى ذكرها مرة بالحوار المباشر عندما قالت الخادمة لعبد الله : انت باين عليك مالكش فى الحكاية دى! .. ولم تكن هذه إلا نكتة تفرقع فى الصالة رغم أن هناك أساليب سينمائية عديدة أخرى لايضاح أزمة البطل بشكل أعمق وأكثر تهذيبا ..

وكان من الطبيعى أن تصبح شخصية نانا فرصة هائلة لتقديم كمية من الاثارة المبهرجة وبتسطيح شديد يجعل من السيدة نانا كائنا جنسيا خرافيا كل شيء فيها مصبوغ بالألوان الفاقعة ولا تتوقف لحظة واحدة عن الرقص وممارسة الجنس وتدخين المخدرات أحيانا وشرب الخمر فى كأس ضخم حاول حسام مصطفى أن يستغله فى تقديم بعض الألاعيب السينمائية مثل تصوير المشاهد المثيرة من ورائه وعلى موسيقى الغابة .. ويبدو أن السيدة نانا «ماعندهاش وقت» لدرجة أنها تبدأ باستقبالك بالرقص المثير من مجرد وقوفك على باب شقتها المفتوح وأمام الناس وكأننا فى احدى حفلات «الأورجى» فى المجتمعات الوثنية القديمة أو فى أحط سراديب حى «سوهو» بلندن .. ولكن من هى نانا ؟ وما الذى تمثله بالنسبة لعبد الله؟ وما الذى تمثله بالنسبة لمجتمعنا كله ؟ لا السيناريو ولا الإخراج يعتبر نفسه مطالبا بتفسير أو تعميق شيء من هذا ..

ولو اننا استطعنا أن نغض النظر عن استخدام المخرج لموسيقى انيو موريكونى الشهيرة جدا فى فيلم «الطيب والشرس والقبيح» والتى لا يمكن أن تناسب فيلما كهذا.. وعن الذوق البالغ البشاعة فى كل ما يتعلق «بالمناظر» من ديكور وأكسسوار وألوان.. «ثم التصوير فى قصر اسماعيل وهبى الذى لا يمكن أن يكون بيت قاض عادى».. فاننا نواجه فى الفيلم عدة مشاهد جيدة جدا.. فالغريب أن حسام مصطفى يبلغ قمته فى المشاهد الخاصة بالخادمة شهرت.. والسيناريو يجيد رسم هذا الجانب ويعمقه الى أقصى جد .. فهناك تحليل مقنع لظروف شهرت مع أطفالها وزوجها المريض المأفون.. ومشهد اقتحام القاضى عبد الله لبيت شهرت فى الحى الشعبى لضبط الساعة المسروقة تحفة سينمائية حقيقية تؤكد أن حسام مصطفى يمكن أن يمارس «الواقعية» أحيانا.. ولو بالشكل ..

ان القيمة الحقيقية الوحيدة فى هذا الفيلم هى الممثلة العظيمة نادية لطفى التى تؤكد بعض أدوارها أن مواهبها أكبر من كل الأفلام التى تشترك فيها.. وأنها فقط فى حاجة الى دور جيد ومخرج جيد.. وهى فى «قاع المدينة» تقدم أفضل مستوياتها كممثلة .. وترتفع فى بعض المشاهد بمستوى الفيلم كله وبمجرد النظرة الصامتة أحيانا.. أن قدرتها الرائعة على التعبير ترتفع بها وبالفيلم من «قاع المدينة » إلى قمتها !

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« الأبريـــــاء » كيف .. ولماذا ؟

عندما قدم محمد راضى فيلمه الروائى الطويل «الحاجز» كان هناك اجماع بين النقاد والمتفرجين معا على أن السينما المصرية كسبت مخرجا شابا يملك لغته السينمائية الجديدة والمتقدمة بالنسبة للمستوى المتخلف المكرر للسينما التقليدية.. وكانت كل الاعتراضات التى واجهها «الحاجز» اعتراضات حول الموضوع واغراقه فى التجريد والعمومية والاسترسال الفلسفى فى اللاشىء ..

وفى فيلمه الثانى **«الأبرياء»** يكرر محمد راضى نفس الغلطة .. ويضع نفسه فى نفس المأزق .. ولا أحد يدرى كيف ولماذا ؟ فمحمد راضى واحد من أذكى شباب السينما الجديدة وأكثرهم قدرة وطاقة بلا شك.. وقد لعب دوراً كبيراً فى معركة ميلاد وتدعيم حركة السينما الجديدة فى مصر فى السنوات الخمس الماضية .. ووقف الى حد كبير وراء محاولات عدد من زملائه الشبان للبحث عن فرصة وعن مكان .. وكان المنطق الطبيعى أن يقف وراء نفسه أيضا وأولا .. ولكن الغريب أنه فى محاولاته الخاصة يبدد طاقته وموهبته التى لا شك فيها فى موضوعات لا يمكن أن تخدم مخرجا جديدا يقدم نفسه للناس لأول مرة ..

إن مستوى محمد راضى كمخرج يزداد نضجا وفهما بلا شك فى «الأبرياء» وتوظيفه لامكانيات السينما كوسيلة تعبير يزداد خبرة وتعقلا .. ولولا اسرافه فى استخدام حركة الكاميرا أحيانا .. ولولا الاسهاب الشديد والايقاع البطئ الذى يتحمل مسئوليته المونتير أحمد متولى مع مخرج الفيلم .. لامكن أن يحقق الفيلم مستوى فنيا متقدما من حيث قدرة راضى كمخرج على توظيف الكاميرا والتكوين والديكور الجيد الذى يحقق أحسن مستويات نهاد بهجت حتى الآن .. والتصوير الذى يقدم أيضا أحسن مستويات المصور الموهوب رمسيس مرزوق الذى يؤكد فيلما بعد فيلم قدرته وثقافته وفهمه لوظيفة التصوير السينمائى واستخدام الإضاءة والألوان استخداما لا يحقق الزخرفة الشكلية كما تفعل أفلامنا الملونة حتى الآن .. وانما يحقق التعبير الفنى والدرامى الواعى الذى يصبح جزءا عضويا أساسيا من بناء الفيلم ..

لقد تحقق هذا كله فى «الأبرياء» وبصورة جيدة سينمائيا .. ولكن السينما كما قلنا مرارا

ليست مجرد «تعبير بلغة سينمائية متقدمة».. وانما هى «تعبير عن شىء».. فما هو الشىء الذى يمكن أن يعبر عنه فيلم يقدم ألف قصة وقصة عن فتاة ريفية أحبت فنانا بوهيميا من المدينة ومات.. فاستغلها قواد لتمارس الدعارة لحسابه ست سنوات لا أحد يدرى كيف .. ثم تتبرع بكليتها لمريض شاب يحبها وتحبه أيضا.. ولكن القواد الشرير يقتلها فى النهاية لتلتقى بحبيبها الفنان الميت فى «قاع اليم»؟! ما الذى تقوله هذه القصة المتشابكة المعقدة وما الذى يمكن أن تخدمه ؟ وكيف يمكن أن يقدم مخرج وكاتب سيناريو من الشبان موضوعات كهذه مليئة بالثرثرة والحوار والقصص داخل القصص والفلسفة الجوفاء عن سبعة أحصنة بألوان الطيف؟

واذا تصورنا أن المقبول أن يقدم الشبان سينما تجارية بمستوى راق.. فانهم لن يحققوا هذا للسينما التجارية بالتأكيد فى سوق استهلكه واستولى عليه تماما أساطين السينما التجارية الذين يفهمون اللعبة أكثر .. وسيضيع المستوى الراقى أيضا .. وتضيع أحلام كثيرة لنا فى سينما الشباب التى لابد أن تعود الى طريقها الوحيد السليم !

●مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/١٦

« أيـــن عقلى » عودة عاطف سالم !

فيلم **«أين عقلى»** هو أفضل الأفلام المصرية المعروضة الآن والتى عرضت أيضا منذ بدء «الهجمة» الأخيرة للأفلام المصرية على كل دور السينما فى القاهرة والتى نجح معظمها على المستوى التجارى دون أن يعنى هذا بالطبع نجاحها فنيا و «أين عقلى» أفضل هذه الأفلام كلها من حيث الصنعة السينمائية.. ورغم أن الصنعة لا تكفى وحدها فى السينما كما قلنا إلا أن هذا الفيلم نجح فى أشياء كثيرة أهمها أنه أثبت أن السينما المصرية نفسها تستطيع أن تصنع فيلما تجاريا جيدا دون ابتذال ولا رخص ولا رقص ولا غناء ولا اغراق فى الجنس والعنف والميلودراما .. فموضوع «أين عقلى» هو تنويعة أخرى على الهواجس الجنسية التى تشغل ذهن احسان عبد القدوس والتى يعتبرها مشكلة العالم الوحيدة ومحركة التاريخ.. وعقدة الفيلم لا تخرج عن الدائرة المغلقة التى حبست السينما المصرية نفسها فيها طويلا وبالذات فى بعض أفلامها الأخيرة.. وهى مشكلة : هل يقبل الشاب فكرة أن تكون زوجته قد فرطت فى عذريتها قبل الزواج ؟ أم يجب أن تؤرقه هذه المأساة وتعذبه وتعذبنا طول الفيلم حتى الانتحار أو الجنون ..

وأنا لم أقرأ قصة احسان عبد القدوس الأصلية ولا أعرف عنها شيئا .. وأتعامل الآن مع الفيلم نفسه كعمل سينمائى مستقل بنفسه.. وأعتقد أن ما صنع منه عملا جيدا هو سيناريو رأفت الميهى وهو أفضل كتاب السيناريو الشبان الآن وأكثرهم موهبة – فى اطار ظروف السينما الحالية بالطبع – وهو فى هذا الفيلم يثبت تقدمه الحرفى المستمر .. ويقدم أحسن مستوياته فى كتابة السيناريو من زاوية «الصنعة الفنية» .. بل ويقدم واحدا من أفضل سيناريوهات السينما المصرية كلها .

إن رأفت الميهى يصنع من هذا الموضوع المكرر المتهافت بناء دراميا وفنيا شديد التماسك والاقناع والمنطقية .. ورغم أنه يقدم أسلوبا جديدا أو غريبا على المتفرج المصرى وهو أسلوب قائم على التحليل النفسى.. إلا أنه ينجح فى تحقيق عنصر هام جدا فى مخاطبة وشد هذا المتفرج.. وهو عنصر التشويق وان يجعل أزمة البطل وهى أزمة غريبة على جمهورنا الى حد كبير وخالية فى نفس الوقت من «الفعل» أو «الحدث» – يجعلها أزمة مفهومة فى نفس الوقت من فرط منطقية

وبساطة تقديمها .. وهو شىء جديد بلا شك على بناء سيناريو الفيلم المصرى.. وإن كان رأفت الميهى قد لجأ لكسر حدة الطابع التحليلى أو حتى البوليسى للفيلم ببعض المواقف أو الشخصيات الكوميدية وهذا مقبول .. إلا أن المرفوض وما لم تكن له ضرورة هو لجوؤه الى الالحاح على الاشارات الجنسية التى أطلقتها نبيلة السيد رغم خفة دمها ومستواها «المتحفظ» فى هذا الفيلم .. وغير مقبول أيضا - بنفس المنطق - لجوء عاطف سالم الى رقصة سعاد حسنى التى لم يكن لها أى مبرر .. ورغم أن هذا الفيلم يسجل عودة عاطف سالم كمخرج جيد بعد غياب سنوات وأفلام عديدة هبط فيها مستواه كثيرا كمخرج من أفضل مخرجينا .. لقد كان عاطف سالم فى «أين عقلى» فى أحسن حالاته .. فقدم فيلما من أفضل أفلامنا على المستوى الحرفى.. وأجاد توظيف كل العناصر الأخرى : التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل الذى تفوق فيه محمود ياسين الى حد يؤكد مرة أخرى أن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يبدده أحيانا فى أفلام لا تستخدم منه إلا مجرد اسمه .. إن دور محمود ياسين الجديد والمعقد فى هذا الفيلم هو أفضل أدواره حتى الآن وهو ما يفرض عليه مسئولية كبيرة فى اختيار أفلامه ومخرجيه .. أما سعاد حسنى فهى نفس سعاد حسنى الجميلة والقديرة والتى تصبح شيئا لامعا مضيئا كلما ابتعدت عن «زوزو» .. بقيت كلمة أخيرة عن الممثلة الجديدة حياة قنديل التى لم أحس بها فى كل أدوارها السابقة .. حتى جاء دورها الصغير فى هذا الفيلم ففجر موهبتها الهائلة بشكل لا يمكن نسيانه .. فهاهى ممثلة جديدة موهوبة تلمع فجأة .. وعليها ألا تنطفئ !!

● مجلة «الاذاعة» - ١٩٧٤/٢/١٦

«الحب الذى كان» ميلاد مخرج جديد

المفاجأة الحقيقية فى فيلم **«الحب الذى كان»** هى مخرجه الشاب على بدرخان الذى يقدم نفسه للناس بفيلم روائى طويل لأول مرة.. فلم تكن لعلى بدرخان أية تجارب أو محاولات سابقة تبشر بشىء .. ولم يكن أشد المتفائلين ينتظر أن يكشف عن موهبته فى أول أعماله بهذه الثقة وبهذا المستوى العاقل والمفرح معا.. خصوصا بعد أن اجهض كثير من زملائه الشبان من خريجى معهد السينما أحلامنا وأحلامهم معا .. ولكن كل ما قدمه على بدرخان فى فيلمه الأول كان مفاجأة .. ولكن أهم هذه المفاجآت بلا شك كان تعقله الشديد فى معاملته للكاميرا لأول مرة.. فالكاميرا مثل الفرس الجميلة الهائجة باستمرار .. من الصعب جدا السيطرة عليها. ومن السهل جدا أن تغريك معها بفقدان التوازن «والشقلبة» لاثبات قدرتك الحرفية وبهلوانيتك ولكى تقول للناس فى كل لقطة : أنا مخرج .. شوفوا «الزوم» دى .. شوفو «الشاريوه الدائرى» ده ؟ ..

ولقد كان هذا هو خطر المراهقة الأولى التى يقع فيها كثير من مخرجينا الشبان فى أفلامهم الأولى .. بل وكثير من مخرجى العالم كله . وهو الخطر الذى أودى بمواهب الكثيرين الذين أرادوا فقط اثبات قدرتهم الحرفية على حساب أى شىء آخر .. وهذا الافراط فى البهرجة الشكلية على حساب الموضوعات أو الأفكار التى يعالجها هؤلاء الشبان .. هو العائق الحقيقى فى ميلاد سينما مصرية جديدة فعلا. وهو ما يمكن أن يؤدى الى فشل هؤلاء الشبان وعجزهم عن تقديم الشكل والمضمون معا.. وفى تصورى أنهم سينتهون لأن تجرفهم السينما التجارية الرديئة لتنتهى هذه الموجة سريعا أن لم تكن قد انتهت بالفعل والبقاء لله !

ولكن يبدو أن هذا الشاب الذكى الذى خدع الجميع فلم يتكلم أبدا ولم يوح لأحد بأنه يمكن أن يصنع شيئا عاقلا.. كان عاقلا بالفعل بحيث يعى تجارب زملائه كلها ويبدأ البداية الصحيحة.. فهو يؤكد قدراته التكنيكية كاملة.. ويثبت فهمه الناضج لوسائل التعبير السينمائى ولكن بلا أى ضجيج أو «حرفنة» صارخة وبدون مراهقة سينمائية وبدون أن «يزعق» فى كل لقطة : «أنا مخرج !..» أن أسلوبه على العكس أسلوب رصين تماما ومتعقل .. وهو أسلوب مخرج واثق من نفسه

وكأنه يملك خبرة عشرة أفلام سابقة – ويبدو أنه يختزن خبرة والده المخرج الكبير وأستاذه العظيم يوسف شاهين معا – ولكنه لا يقدم فى نفس الوقت هذا الأسلوب التقليدى العاجز الرتيب الذى استهلكته السينما المصرية وتجمدت عنده.. وانما تحس بأنه استفاد بكل امكانيات السينما الجديدة – على المستوى الحرفى – دون أن «يفرغها» كلها مرة واحدة وباستعجال ليثبت أنه مخرج «جديد».. أنه يوظف بذكاء وبتواضع وهدوء كل ما تتيحه له حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وشريط الصوت .. ويسيطر على هذا كله سيطرة فائقة لا تكاد تحس خلالها «بالإخراج» .. وهذا هو «الإخراج» الحقيقى فى أعقل صوره.. ثم هو يملك وعيا جيدا بالايقاع .. ويشيع فى بناء الفيلم كله نوعا من الحساسية المرهفة كان يمكن فى بعض الأحيان أن ترتفع إلى مستوى «الشاعرية» .. وإن كان مستواه يفلت منه أحيانا فى تنفيذ بعض المشاهد الرديئة مثل مشهد ضرب الشبان لمحمود ياسين .. وساعد على هذا سوء اختيار الشبان أنفسهم ..

ولكن لعل أعقل ما فى فيلم على بدرخان الأول هو اختياره للموضوع الذى يبدأ به .. فهو موضوع جاد فعلا يناقش فيه رأفت الميهى وبجرأة نظرة مجتمع متخلف – رغم مستواه المادى المتوسط – الى المطلقة .. ورفض هذا المجتمع لقبول فكرة الحب وحرصه الجبان على سلامة المظهر الخارجى لعلاقات زوجية فاشلة ولكن يجب أن تستمر حرصا على الشرف الموهوم والسمعة والنجاح المادى فى بيوت فخمة قائمة على الاستقرار المادى الزائف وخالية من العواطف!..

ويقدم السيناريو عرضا واقعيا جريئا لموقف هذا المجتمع الجبان الذى يقف ضد الحب ومن أجل «السمعة» الكاذبة.. ولكنه يبالغ فى تكثيف هذه المواقف المضادة كلها بشكل يخلو من الواقعية .. فقد بدا أن مشكلة كل المحيطين بالحبيبين ابتداء من أم الشاب الطيبة الى زملائه الأطباء.. هى محاربة هذا الحب والسخرية منه بكل الطرق وبتفرغ تام لممارسة هذه الحرب المقدسة .. ولم يكن هناك عنصر واحد طيب أو مستنير .. والخلل الآخر فى السيناريو هو أنه جعل المعركة معركة الفتاة وحدها.. فقد كانت هى العنصر الايجابى الذى يحاول ويقاتل من أجل الحب .. بينما بدا الشاب ضعيفا متخاذلا سرعان ما يفكر فى الهروب الى الصومال .. وهذه مسألة لم تحدث بعد فى مجتمعنا حيث ما زالت الفتاة هى العنصر العاجز رغم كل «لماضتها».. وحيث ما زال على الشاب أن يقاتل وحده فى كل شىء.. من أول الحب الى الطلاق !!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٣/٢٣

«مدرســـة المشاغبين» كوميديا مسيلة للدموع

من الطبيعى أن يغرى النجاح التجارى الكبير لمسرحية «مدرسة المشاغبين» بتحويلها الى فيلم .. وهنا يتوقع الإنسان أن تضيف السينما بامكانياتها الضخمة شيئا إلى المسرحية.. أو يتوقع على الأقل أن يحتفظ الفيلم بنفس قيمة المسرحية ولو على المستوى الفكاهى نفسه.. ولكن الذى حدث أن على سالم كاتب سيناريو الفيلم هو نفسه كاتب المسرحية عن أصلها السينمائى الأجنبى.. وحسام الدين مصطفى مخرج الفيلم لم يصنعا شيئا على الاطلاق غير مجرد نقل المسرحية الى السينما وبأسلوب أقرب الى نقلها بالفيديو الى التليفزيون .. وبأكثر الوسائل ركاكة وتكرارا أو تقليدا للمسرحية .. فالسيناريو من ناحيته لم يقدم أية محاولة للعثور على معادل سينمائى لمشاهد المسرحية ومواقفها.. وانما كررها بحذافيرها مراعيا فقط أن الكامير ستصور هذه المرة بوسعها الانتقال من حجرة الى حجرة .. فوجدنا أنفسنا طول الوقت مغلقين فى حجرات المدرسة أو فى حجرات آباء الطلبة أحيانا .. ولم تكن هناك أية محاولة لاستغلال مدينة كاملة مثل الاسكندرية كان يمكن تحوير كثير من المشاهد بحيث تدور فيها فتخرج الكاميرا لترى الناس والبحر والشوارع .. وحتى فى المرات النادرة التى خرجت فيها الكاميرا من الحجرة المغلقة - استعراض الوداع الأخير مثلا - فقد تم تصويره هو أيضا فى حديقة مغلقة وبنفس الأسلوب المسرحى.. والغريب أن مشهد حلم الطلبة بمدرستهم الحسناء.. وهو مشهد كان يعطى فى السينما امكانيات تفوق المسرح بكثير تم تنفيذه هو أيضا بأسلوب فقير تماما وركيك ومصنوع باستعجال بحيث كان تنفيذ نفس المشهد فى المسرحية أفضل بكثير وأكثر غنى.. وهذه مسألة تعنى أن حسام الدين مصطفى أخرج هذا الفيلم بكسل شديد جدا وبسرعة وبأردأ وسائله الفنية..

ولكن الكارثة الحقيقية هى أن الفيلم حول المسرحية الشهيرة والتى حققت نجاحا غريبا من كوميديا الى تراجيديا .. فلا شىء فى الفيلم يغريك حتى بأن تبتسم .. بل كل شىء يدفعك لأن تبكى غيظا وقهرا.. وأنت تحس برتابة وجمود وثقل دم وسخف بلا حدود .. كما تحس بأن السيناريو مكتوب ليخاطب الأطفال الذين يمكن أن تضحكهم كرافتة سمير غانم التى تنتصب واقفة «لوحدها» .. أو ملابس الممثلين المبهدلة وهم يتبادلون الضرب بسبب وبلا سبب . وهذه

الكوميديا الرخيصة شديدة «الغلاسة» تضحك الناس جدا لأنها تخاطب الحس الغليظ فى أردأ حالاته.. فما هى المعجزة التى جعلت الفيلم يجرد مسرحية كوميدية ناجحة حتى من قدرتها على الاضحاك العاقل؟ السبب ببساطة أن الفيلم ارتكب غلطة كبرى عندما استعان بنجوم آخرين غير نجوم المسرحية .. فالمعروف أن النص نفسه ليس فذا ولا عبقريا . وكل قيمته على المسرح هى فى مجموعة الممثلين الشبان الموهوبين الذين يقدمونه وبطريقتهم الخاصة وبحضورهم المسرحى الخاص.. وتقديم نفس العمل بدون هذه المجموعة لا تنتج عنه إلا هذه الكارثة السينمائية المليئة بالغلظة والسخافة وثقل الدم أيا كان نجاحها التجارى.. والجريمة الأخرى التى ارتكبها الفيلم أنه جسد عيوب وانحرافات الطلبة وحولهم الى مجموعة من البلطجية يدخنون «الجوزة» فى الفصل وهم يلعبون الورق ويضربون الأساتذة .. وقدمهم لجمهور السينما من المراهقين كأبطال محبوبين شطار يمكن أن يصبحوا مثلا عليا لطلبتنا .. وهذه مسألة تخرج من اختصاص السينما لتصبح من اختصاص وزارة التربية والتعليم !!!

● مجلة «الاذاعة» - ١٩٧٤/٢/٢٣

حكايتى مع الزمن حكاية من بالضبط؟!

لا أحد يدرى حكاية من بالضبط مع الزمان هذه التى رأيناها فى هذا الفيلم .. هل هى حكاية الشخصية التى تمثلها وردة الجزائرية فى الفيلم .. أم حكاية وردة الجزائرية نفسها فى الواقع ؟ .. وليس هذا مهما على أى حال ما دمنا نتعامل مع عمل سينمائى بغض النظر عن خلفياته.. ولكن ما يمكن أن يثير هذا التساؤل .. هو أن منتجى الفيلم أنفسهم كانوا حريصين كجزء من الدعاية له على أن ينشروا أخبارا تؤكد أن الفيلم يقدم حكاية وردة الجزائرية الحقيقية كمطربة اعتزلت الفن لتتزوج .. ثم هجرت حياتها العائلية لتعود الى الفن الذى لا تستطيع الحياة بدونه .. وهناك تطابق كبير بين هذه الحكاية وبين أحداث الفيلم .. مما يحول هذه الظاهرة من نزوة شخصية الى «حالة» سينمائية مثيرة للاستفزاز.. إن السينما تقدم دائما أفلاما عن حياة كبار الفنانين .. ومنذ أسبوعين مثلا شاهدنا فيلما عن حياة مغنية «البلوز» الأمريكية بيلى هوليداى لعبت دورها فيه ديانا روس .. ومنذ سنوات قليلة شاهدنا فيلما عظيما عن حياة راقصة الباليه ايزادورا دنكان لعبت دورها فيه فانيسا ريدجريف .. وأنا أحب صوت وردة الجزائرية جدا . ولكنى لا أعتقد أنها تصلح للسينما إلا كوسيلة يستغل بها المنتجون صوتها العظيم وحب الناس لها .. هذه ناحية. والناحية الأخرى أنها عادت الى ممارسة الغناء من سنة واحدة فقط ولا يمكن أن تسجل عودتها المظفرة هذه فى فيلم .. فضلا عن أن حياتها ليست من العمق والخصوبة بحيث نشاهد فيلما عنها وتمثله هى نفسها.. فهذه جرأة شديدة جدا لا أعتقد أن السينما العالمية فى تاريخها كله شهدت حالة مماثلة لها لا بالنسبة للشخصيات الفنية أو التاريخية.. ولو أن كاتب سيناريو **«حكايتى مع الزمان»** محمد مصطفى سامى حاول حتى أن يستلهم من الحياة الواقعية للمطربة شيئا دراميا أو فنيا عميقاً يجعل منها «عبرة» للآخرين.. لأمكن أن نحتمل الفيلم. ولكن أن تتزوج مطربة فى فرقة استعراضية من رجل أعمال «هلاس» يمارس عمليات تجارية مشبوهة ويسكر ويلعب القمار طول الوقت ويهمل زوجته التى تحب مخرج الفرقة وتعود للفن.. ثم تعود فى نهاية الفيلم الى زوجها الذى رفضته تماما. لمجرد أن ترى طفلتها الصغيرة منه واقفة أمامها على المسرح .. فهذه نكتة ميلودرامية سخيفة لا أحد غير السادة الذين يبحثون عن أى دجاج يبيض

أى ذهب .. والذين يتاجرون فى أى شىء وكل شىء : صوت مطربة جيدة . وقصور ملونة فخمة فيها ناس يسكرون ويلعبون القمار .. وعدة رقصات سخيفة وركيكة من فرقة درجة عاشرة.. ومشكلة زواج وطلاق.. وطفلة صغيرة تثير دموع الناس وهى تقول : فين ماما .. عايزة ماما .. ورحلة سياحية بالألوان الى لبنان .. ونبيلة السيد تلقى النكتة اللفظية . ولبلبة ترقص . ورجل يتهته فى الكلام . وبعض الشخصيات المخنثة .. واستعراض للأزياء والباروكات للرجال والنساء معا .. ويوسف وهبى يلقى مواعظه الشهيرة .. وكل هذا يحققه حسن الامام كجزء من عالمه الذى يجيد تقديمه للناس الذين اتضح بالفعل أنه يفهمهم أكثر من أى فيلسوف آخر .. ولكن أى ناس .. وفى أية ظروف .. ؟ هذه قضية لا تشغل أحدا .

● مجلة «الإذاعة» – ٢/٣/١٩٧٤

«امرأة سيئة السمعة»

أدهشتنى الضجة التى ثارت حول موضوع هذا الفيلم - الزوج الوصولى الذى يستغل جسد زوجته من أجل صعوده الوظيفى - وهل هو نفس موضوع فيلم «دمى ودموعى وابتسامتى» أم لا .. فالموضوع قديم ومكرر وعولج كثيرا فى عشرات الأفلام وفى كل بلد ولا يمكن أن يزعم أحد أنه من اختراعه .. وفى مثل هذه الموضوعات فليس المهم هو «الحدوتة» نفسها وانما طريقة التناول .. وما يريد أن يقوله الفيلم من وراء «التيمة» المكررة . فقد لا يستهوى كاتب السيناريو أو المخرج فى موضوع كهذا إلا مجرد المغامرات الجنسية للزوجة التى يصعد زوجها فوق لحمها .. وقد يستطيع فيلم آخر أن يتعمق هذه الظاهرة الفردية ويرجعها الى ظروفها العامة ويربطها بمناخ اجتماعى كامل يصبح فيه هذا الأسلوب طريقا مضمونا للصعود الوظيفى والمادى فى غيبة قيم العمل والكفاح الشريف .. ولا يستطيع كلا الفيلمين معا أن يزعما أنهما صنعا ذلك .. وأن كان **«امرأة سيئة السمعة»** أفضل كبناء درامى وأكثر اقناعا لأنه لم يوجه جهده الى الابهار وإغراق المتفرج فى عالم سحرى ملون تنتقل فيه الكاميرا من بلد الى بلد وتصبح فيه معاناة البطلة مجرد معاناة شخصية غير مبررة.. أن أفضل ما صنعه ممدوح الليثى فى أول سيناريوهاته المؤلفة أنه أجاد تعميق شخصية الزوج يوسف شعبان والزوجة شمس البارودى وظروفهما الاجتماعية البالغة البؤس كنموذجين عاديين جدا وواقعيين لأى زوج وزوجة مصريين ترهقهما المطالب اليومية الملحة التى تحتاج الى معجزة لحلها.. وبما أن زمن المعجزات قد انتهى فان استغلال الزوج لرأس المال الحل الوحيد الذى يملكه والذى يبدو أنه السلعة الوحيدة الرائجة التى لا تكسد ولا تستهلك.. يصبح هو أسهل الطرق وأسرعها للوصول وأكثرها ضمانا. ولقد استطاع السيناريو أن يقدم هذه الخلفية باقتدار فعلا بحيث أقنعنا بأن ما يمكن أن نسميه «انحرافا» على المستوى الأخلاقى يصبح ضرورة اجتماعية . كما أنه لم يبتذل رسمه للشخصيات أو المواقف بل جعلنا نتعاطف حتى مع الزوجة التى لا يمكن أن تكون شريرة .. فقد كانت تملك مبرراتها الكاملة لكل ما فعلته . ولكن الخلل الوحيد فى بناء السيناريو هو فى تركيب مشاهد «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى.. فقد كانت طويلة جدا أكثر مما تحتمله لحظة توظيفها . فغير معقول مثلا أن يخطب عماد حمدى مدير

الشركة فى حفل تكريم الزوج يوسف شعبان لكى تتذكر الزوجة شمس البارودى قصة انحرافها لمدة نصف ساعة نعود بعدها لنجد عماد حمدى ما زال يلقى خطبته العصماء.. ورغم الحبكة والتشويق الذى يشدنا لمتابعة الفيلم فقد كان بوسع المونتاج أن يعيد ترتيب مشاهد الماضى والحاضر بشكل أفضل .. كما كان بوسع بركات أن يقدم شيئا متميزا فى أسلوب الإخراج غير مجرد «التنفيذ» الباهت للمشاهد الذى سيطر على أفلامه الأخيرة .. ولست أفهم كيف يجرؤ على أن يكتب فى مقدمة الفيلم «موسيقى طارق شرارة» وهى موسيقى أجنبية كلها.. ثم ما الذى كان يمكن أن يخسره الفيلم بدون رقصة نجوى فؤاد ؟ ولكن الاضافة الحقيقية .. هى أداء شمس البارودى فى أفضل أدوارها حتى الآن والذى يؤكده أنها بدأت تصبح ممثلة .. كما يقدم يوسف شعبان دورا متميزا حارا يؤكد له شخصية خاصة فى الأداء يجب أن يحافظ عليها ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٤/٣/٢

« وكان الحب » .. بعد الكيلو ٢٠ !

بعد انتهاء عرض فيلم «الحب الذى كان » وفى نفس دار العرض نشاهد فيلما آخر باسم «**وكان الحب**».. ورغم الفارق الرهيب بين الفيلمين على كل المستويات يبقى تشابه الأسماء مسألة مثيرة للارتباك.. فهل فرغت الأسماء الى هذا الحد ؟ واذا سلمنا بأن كلمة «حب» أصبحت مقررة على كل أسماء الأفلام المصرية .. فهل حان الآن موسم كلمة «كان»؟

الغريب بعد ذلك أن عنوان الفيلم - مثل كل الأفلام المصرية - لا علاقة له بموضوعه.. وهم يكتبونه مع آخر لقطة فى المشهد التقليدى للقاء حسن يوسف وشمس البارودى على الشاطئ.. وكأن الحب سيبدأ بينهما منذ هذه اللحظة .. وهذا مناقض لكل ما رأيناه قبل ذلك .. فحسن يوسف فى أول الفيلم يستأجر طابقا فى الفيللا التى يملكها عماد حمدى فى الاسكندرية.. وتؤكد لنا المشاهد الأولى أن حسن وقع فى حب شمس البارودى ابنة صاحب الفيللا.. وأنها أحبته أيضا وبالتأكيد.. ولكن شقيقتها اللعوب الشريرة نبيلة عبيد نسجت شباكها حوله.. ولمجرد أن حسن يوسف تأخر مرة فى المرور على شمس فى محل عملها لأن سيارته تعطلت .. فقد غضبت منه.. وبدلا من أن يشرح لها الموقف ببساطة ويقول : «معلش يا حبيبتى أصل العربية اتعطلت ..» فقد تصاعد سوء الفهم بشكل ساذج جدا.. ورأينا حسن يوسف وهو طبيب شاب مثقف ويبدو عاقلا وطبيعيا جدا.. يتحول بسرعة وبساطة مثيرة للضحك الى حب نبيلة عبيد التى كان واضحا لبائع الكازوزة فى الصالة أنها تخدعه من أجل فلوسه.. وأنه فى الواقع يحب أختها «شمس» وتحبه.. ويقوم بناء الفيلم كله بعد ذلك على هذا الموقف الساذج وغير المنطقى .. يستمر زواج حسن من نبيلة الشريرة وينجب منها طفلة.. بينما تتعذب شمس الملاك الطيب وتكتم حبها لحسن وتعيش شهيدة صابرة.. وكلما ارتكبت نبيلة مزيدا من الحماقات.. تتفانى شمس فى ملائكيتها الغريبة باعتبارها انسانا من عالم آخر .. وباعتبار أن السينما المصرية لا تعرف الوسط .. فالناس أما أشرار تماما .. وأما ملائكة تماما.. حتى أن نبيلة تخون زوجها مع صديقه المخادع يوسف شعبان.. فتوافق شمس على أن تلصق هذه التهمة بنفسها.. ويحدث كل شىء بعد ذلك بشكل يخلو من العقل أو المنطق.. فيوسف الشرير يوافق على الزواج من شمس .. ولكن نبيلة «رأسها

وألف سيف» لازم تترك زوجها وطفلتها لتتزوج يوسف.. ولابد طبعا أن يسافر يوسف الى الكويت وتنتحر نبيلة لكى تعود شمس الى حسن فى آخر لحظة.. وبعد أن يكون الجمهور قد تعذب من انتظار النهاية التى يعرفها الى حد أن يصيح : «ماتجوزوهم بقى وتخلصونا!!».

والسؤال هو : لماذا لا يحاول كتاب القصص والسيناريو أن يعالجوا موضوعاتهم ببساطة وواقعية .. ولماذا يخترعون دائما هذه التعقيدات والمشاكل القائمة على الصدفة والقدر وحوادث الموت أو الانتحار .. وكيف كان يمكن أن يكمل كاتبا السيناريو هذا الفيلم لو أنهم تركوا قصة الحب المنطقية تنمو بين حسن وشمس وكيف كان يمكن أن يتحول شاب عن حبه لفتاة لمجرد أن سيارته تعطلت عدة دقائق فغضبت منه فتزوج أختها ؟ أى حب هذا .. وأى عالم خال من المنطق لمجرد افتعال مشاكل الخيانة والعذاب ما دمنا سنعود فى النهاية إلى مشهد الشاطئ التقليدى حيث يعود حسن لحبيبته شمس بعد عشرين كيلو جراما من العذاب ؟

ورغم كل هذا فان حلمى رفلة فى هذا الفيلم يحقق أحسن مستوياته كمخرج.. وأن كانت اللقطات القليلة التى لعبها كممثل تؤكد خفة ظله .. وليته اختار التمثيل من زمان لكى يستمع الى تصفيق أكثر !

● مجلة « الإذاعة » - ١٩٧٤/٣/٩

« البنات والحب ».. والكابوريا !!

لو أن ناقدا سينمائيا قرر التفرغ لملاحقة أفلام مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى لما وجد وقتا يستطيع فيه أن يجرى وراء أفلامه كل أسبوع من سينما الى سينما .. ولما استطاع أن يجد وقتا يكتب فيه عن هذه الأفلام التى تتناول كل شىء من قصص نجيب محفوظ ويوسف ادريس .. الى سلسلة الشياطين والمغامرين .. الى الكوميديا والميلودراما والكاراتيه وكارامازوف .. بل أننى شاهدت له فيلما قصيرا اسمه «على الزراعية» يعزف فيه يوسف فخر الدين على الاكورديون بينما تغنى مطربة اسمها رويدا عدنان : «ع الزراعية يا نسمة هدى .. دانا النهارده ماحد قدى !! » .

واذا كان المتفرج لا يجد وقتا ليرى .. والناقد لا يجد وقتا ليكتب .. فان أحدا لايدرى كيف يجد حسام وقتا ليخرج.. ومع ذلك فانك لا تستطيع أن تلوم مخرجا لمجرد أنه يعمل كثيرا .. فالمهم فى النهاية هو أن نحاسبه على مستوى الأفلام التى يخرجها .. وهذه نقطة اندهاشنا الوحيدة من قدرة حسام مصطفى على تقديم هذا العدد الهائل من الأفلام من كل نوع وبكل الأساليب الفنية التى عرفتها السينما فى تاريخها كله.. وأنا شخصيا أقر واعترف بأن حسام مصطفى من أكثر مخرجينا مقدرة حرفية.. ولكنه بالتأكيد يستنفد قدرته هذه ويبددها – أن لم يكن قد بددها من زمن – حتى لو كان يجمع كل مواهب ليلوش وكازان وفيللينى معا .. والدليل أن مستوى حسام يرتفع – على المستوى الحرفى البحت – فى بعض أفلامه الى درجة «معقول».. ولكنه يهبط فى معظمها الى درجة «لا شىء».. وهذه مسألة مؤسفة حتى لأشد المتحمسين لحسام.. فما زلت واثقا أن هذا المخرج النشيط لو كبح جماح نشاطه هذا وركز على ثلاثة أفلام فقط فى السنة – وهو رقم قياسى رغم ذلك بالنسبة لأى مخرج فى العالم – واختار موضوعات جيدة لأمكن أن يصبح مخرجا بدرجة «جيد»..

ولا أحد يفهم مثلا كيف يمكن أن يقبل أى مخرج مبتدئ يبحث عن فرصة موضوعا ركيكا مهملا مثل «**البنات والحب**».. ؟ فكيف يقبله مخرج متخم بالفرص مثل حسام مصطفى ؟ وكيف يقدمه بهذا الشكل السينمائى الردئ الذى تحس من خلاله أن الفيلم خرج من «ماكينة إخراج»

تصنع الأفلام بالجملة ؟ وكيف يمكن أن يغضب حسام من النقاد عندما يقولون له : أفلامك رديئة ؟ وكيف يمكن أن يتخيل هو نفسه أنه يمكن بهذا الأسلوب أن يقدم أفلاما جيدة ؟

إن فيلم «البنات والحب» ليس فيلما جديدا لحسام الدين مصطفى.. انما هو أفلامه كلها مجتمعة بأسوأ ما فيها .. فهناك الشياطين الثلاثة : نور الشريف ومحمد عوض ويوسف فخر الدين .. وهناك البنات الثلاثة : ميرفت أمين وصفاء أبو السعود ولبلبة .. والمضحكون الثلاثة : محمد عوض وسيد زيان وحسن مصطفى.. ومهربو المخدرات الثلاثة : توفيق الدقن ومحمد صبيح وواحد مش عارف اسمه.. وهناك رقص وغناء وخلع ملابس نسائية والتقاط مخدرات من البحر ومسدسات وسبع حقائب وثلاث قصص حب وسبع لاعبات باسكت بشعات وسبع لاعبات أخريات وثلاثة رجال يصابون بالاسهال وعسكر وحرامية وشاليهات فى عمر الخيام وهناك أيضا بوستة العتبة !!

والمفروض بعد ذلك أنك أمام فيلم كوميدى.. ورغم أنك ستسمع بالتأكيد من حولك ضحكات جمهور سينما ميامى فانك لن تستطيع أبدا أن تضحك .. فالمستويات تختلف .. وبالتأكيد هناك ضحك راق ومهذب.. وهناك ضحك غليظ ومفتعل ونابع من السخافة والابتذال.. وهناك ناس بالتأكيد يضحكهم الضرب بالشلاليت وكلمة «يالهوى» التى يقولها محمد عوض.. أو كلمة «الاستاكوزا فى الكابوريا» التى يقولها نور الشريف.. ولكن الضحك ليس معناه أن أسخر من سبع سيدات واحدة سمينة جدا والأخرى طويلة جدا والثالثة قزمة والمخرج يمسح بهن بلاط الملعب .. وليس معناه أن يدفع رجل رجلا آخر فيقع على الأرض.. وليس معناه أن يتلوى رجل على السرير.. ولا أن يضع رجل «ملح انجليزى» فى شوربة الفراخ فتجرى سبع فتيات الى التواليت .. ولا أن تسخر من رجل تخين وتضربه على صلعته.. ومع ذلك فأنت تستطيع أن تصنع هذا كله فيضحك متفرج بسيط وغلبان يريد أن ينسى همومه بالضحك على أى شىء بدلا من أن يبكى.. ولكنك تكون فى نفس الوقت قد ضحكت عليه وعلى آدميته.. وضحكت على نفسك أيضا عندما تصورت أن هذا الضحك ليس بكاء فى الواقع !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٤/٢/٩

« العذاب فـــوق شفاة تبتسم »

فيلم «ليس» من عالم حسن الإمام

من بين كل عشرة أفلام لحسن الامام يخطر لهذا المخرج «الظاهرة» أن يخرج فيلما واحدا جيدا .. واذكر أننى كتبت عن فيلمه «حب وكبرياء» تحت عنوان : «مفاجأة: فيلم جيد لحسن الامام ! » وعندما شاهدت فيلمه الأخير «**العذاب فوق شفاة تبتسم**» فوجئت بأنه فيلم جيد آخر للمخرج الذى يرفض عامدا أن يخرج أفلاما جيدة.. مع أنه يستطيع هذا أحيانا . !

وأحب أن أؤكد أولا أن «جيد» هنا تعنى أنه فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام .. وبالمقارنة مع أفلامه الأخرى.. وأن استخدام هذه الكلمة أو غيرها بالنسبة لأفلامنا عموما يكون فى اطار السينما المصرية وحدها أولا وبالنسبة لظروفها ومستوياتها الفنية والموضوعية.. وأننا باستخدام هذه الكلمات لا نلجأ عادة لمقاييس السينما المجردة كما عرفها ويعرفها العالم كله.. لأنه لا يمكن تقييم الظاهرة – أى ظاهرة – إلا من خلال ظروفها الاجتماعية ..

وقد تعودت دائما فى حديثى عن أفلام حسن الامام أن استخدم تعبير : أن هذا الفيلم أو ذاك هو فيلم من «عالم حسن الامام».. وهو عالم متكامل له ملامحه المعروفة : الميلودراما – الجنس – الاثارة.. التوابل التجارية من رقص وغناء وألوان ومناظر سياحية ونكت لفظية وحتى أنماط مكررة تمثلها نفس الأسماء المكررة ..

ولكنى اعترف بأن «العذاب فوق .. الخ » هو فيلم ليس من عالم حسن الامام .. بمعنى أنه خال من كل المشهيات السابقة .. وأنه خال من الابتذال .. وأن له موضوعا أو مشكلة يناقشها لها رأس وقدمان . وله بداية ونهاية ،، وأن به شخصيات وأحداثا تنمو وتتطور منطقيا .. وأن له رأيا ما فى موضوع ما .. بل أن الجديد هنا أن مستوى حسن الامام الحرفى مستوى جيد – بالنسبة له أيضا ! – بمعنى انك تحس أن هناك «مخرجا» له أسلوب ويعرف ماذا يقوله وماذا يصنعه وكيف يصنعه .. وأنه يتعامل مع السينما كسينما وليس كحدوتة أو بكائية أو موعظة أو ماخور ملئ بالرقص والغناء والمخدر والدموع وبعض القبلات .. بل أن حسن الامام يستطيع فى هذا الفيلم أن «يعبر» تعبيرا سينمائيا ولو بأبسط الوسائل .. وأنه لا يحاول أن يستعرض عضلاته رغم

ذلك ولا أن يستفزك بكل ما يقدمه لك على الشاشة.. بل أن أشد النقاد رفضا «لعالم حسن الامام» هذا لا يستطيع إلا أن يقول إنه امام فيلم نظيف.. وهذه معجزة .. والمعجزة الأخرى أن الأقبال على الفيلم شديد أيضا مثل كل أفلامه الأخرى.. وأنه استطاع أن يحقق هذا بذكاء وبدون اللجوء الى كل وسائله المبتذلة والمستهلكة والمعروفة .. وهذا درس له هو نفسه .. بعد أن ظل يقول كثيرا أنه الوحيد الذى يفهم الجمهور .. وأن هذا الجمهور لا يريد سوى قصص الراقصات والغانيات والكباريهات والفتوات والتحابيش أياها.. فهاهو نفسه يقدم شيئا مختلفا تماما فيخذله الجمهور ويقبل عليه نفس الاقبال .. فأيهما مخطئ هذه المرة : حسن الامام أم الجمهور ؟

إن كل الاعتراضات التى يمكن أن توجه لفيلم «العذاب .. الخ» تنصب على السيناريو والحوار الغريب الذى يناقش قضية الزواج بمنطق تجارى شديد الجرأة والغرابة .. فأنت حتى قبل أن تبدأ أحداث الفيلم تسمع حوارا غليظا بالغ القبح تقول فيه نجوى ابراهيم : «الراجل زى التور».. فيرد عليها محمود ياسين «دايما التور معاه بقرة .. والست هى البقرة .. من غيرها التور مايبقاش تور» وبعد هذه العبارات الواردة رأسا من سوق الثلاثاء التى تباع فيها المواشى فى بلدنا سلامون القماش مركز المنصورة دقهلية . تبدأ نجوى ابراهيم تعرض فلسفتها العظيمة فى الزواج : «الجواز مسألة اقتصادية : راجل بيدفع وست تدى قصاد اللى هو بيدفعه..» ولا أحد يدرى كيف أصبحت علاقة حب ومشاركة مقدسة مثل الزواج .. «شركة مساهمة عصرية» بهذا الشكل التجارى الرخيص القائم على الدفع والقبض والمقابل بدلا من المشاعر والعواطف والمشاركة وبناء بيت وأطفال ومستقبل .. ونظل نسمع نجوى ابراهيم فى «مونولوجها الداخلى» المستمر طوال الفيلم – وهو أسلوب عاجز من السيناريو – تؤكد نظرياتها التجارية هذه التى تقيس فيها أدق علاقاتها الخاصة بزوجها محمود ياسين بالمليم والقرش .. وببرود حجرى عاقل لا يهتز أبدا كأنها مخلوق خرافى هابط مع صخور القمر .. وهو منطق متسق تماما مع شخصيتها الغريبة التى لم نعرف عنها شيئا عن تكوينها السابق أو مبرراتها .. فهى تعيش طول عمرها مع جارها سعيد صالح الذى يحبها ويتصور أنها تحبه فيخطبها وفجأة تقرر أن تتركه بمجرد أن تراه يتخانق مع شبان سفلة يعاكسونها فى النادى – مع أن تصرفه منطقى جدا – وتهجره بالفعل بانتهازية شديدة القسوة وتقفز على جثة حبه الى محمود ياسين العريس الاعقل والأفضل .. وبدون حتى أن تحب هذا العريس الجديد أو تحمل له مشاعر واضحة : هل كانت تحبه؟ هل كانت تطمع فى أمواله كفتاة جشعة وفاسدة تماما ..

ويطول الفيلم جدا وتطول مشاهده فى تفاصيل مملة بهدف اضاعة الوقت فقط لتوفر الفيلم الخام ليس إلا ولعدم وجود شىء حقيقى يقدمه لنا السيناريو سوى رحلة سياحية الى تونس تصبح فرصة لكيلا ينسى حسن الامام ولعه التقليدى بالرقص.. ولكنه رقص تونسى شعبى هذه المرة .. وهى مسألة ماتفرقش كتير !

ونفاجأ مفاجأة أخرى عندما نكتشف أن محمود ياسين على علاقة بصفية العمرى صديقة زوجته .. وانهما اتفقا على اللقاء فى تونس.. بنفس البساطة التى أتواعد بها أنا مع حبيبتى على اللقاء فى كازينو الشجرة ولمجرد أن تسافر أسرة الفيلم الى تونس فى الرحلة السياحية الظريفة اياها .. التى أصبحت مقررة على السينما المصرية بالألوان !

المهم أن الزوجة القادمة مع صخور القمر تتصرف تصرفات ملائكية غريبة تغفر بها خيانة زوجها وصديقتها.. وتقرر فجأة – بمنطق التاجرة الشاطرة التى تبيع الحب والزواج وكل شىء بالفلوس – ان تستقل اقتصاديا «ياسلام على الاستقلال!» فتعمل ببساطة مهندسة ديكور تكسب ألف جنيه فى ستة شهور «؟!» فتنتهى كل المشاكل فجأة : يعقل زوجها ويتوقف عن خيانتها – ما هى مشكلته الجنسية معها أصلا وهى سيدة جميلة شابة بصحتها ؟ – ويعقل حتى سعيد صالح حبيبها السابق فيوافق على الزواج من أختها التى ظل يرفضها طول الفيلم.. وتنجح كل تجارب نجوى ابراهيم الفلسفية.. وكل شعاراتها الاقتصادية الثورية المبتكرة التى ستغير نظام الحب والزواج فى العالم.. وكل محاضرات علم النفس التى ألقتها علينا لتفسر كل شىء.. ويعيش الجميع فى تبات ونبات.. ويخلفوا صبيان وبنات.. رأينا أول طفل منهم فعلا فى آخر لقطة .

الاضافة الحقيقية فى هذا الفيلم هى نجوى ابراهيم التى «تمثل» لأول مرة ولا «تظهر» فى السينما.. وهى فى دورها هذا بالذات.. وفى هذه الشخصية التى رسمها لها الفيلم تحقق مستوى أداء جيدا وتملك حضورا قويا كممثلة ذات شخصية نافذة تكسب بها تعاطف الناس – والستات بالذات – وتجتاز التجربة بنجاح يمكن أن يجعلها كسبا للسينما التى تجمدت عند وجوه جميلة محدودة ومكررة.. رغم أنها تواجه محمود ياسين فى واحد من أفضل أدواره خصوصا فى ثلث الفيلم الأخير الذى يطلق فيه طاقته كلها ..

ولكن ما يحسب لحسن الامام أولا فى فيلم «العذاب.. الخ» هو جرأته فى كسر قوالب السينما المصرية التقليدية – وقوالبه هو شخصيا – باعطاء شخصيات جديدة لممثلين حبستهم السينما فى أنماط لا تتغير .. سعيد صالح مثلا الممثل الموهوب الذى يلعب أول دور جاد فى حياته السينمائية وباقتدار واضح ولا يفقد رغم ذلك خفة ظله الرائعة فى دور لا يتفوق عليه إلا المشهد الواحد العبقرى الذى لعبه فى «زائر الفجر».. وصفية العمرى التى تفرض وجودها فى أول دور حقيقى لها على الشاشة يفسح لها بالتأكيد مكانا فى المستقبل .. وحتى حسن مصطفى الذى تحس به كممثل جيد رغم أنه لأول مرة لا يصنع شيئا ليضحكك.. فمن قال لهؤلاء الناس أننا سنحبهم فقط لو ضربوا «شقلباظات» لاضحاكنا ؟

ويا عزيزى حسن الامام .. ألف مبروك لخروجك من الكباريه .. أرجو فقط أن تبقى خارجه بعض الوقت !

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٣/١٦

«الـــزواج الســـعيد» ..
أو كيف تخون زوجتك بدون ألم ؟!

أحيانا تصبح السينما مجرد وسيلة لكي تقول للناس أى كلام.. المهم أن تقوله بالألوان وتقدم معه مجموعة من الضحكات والمآزق والفساتين أو المايوهات والسيارات والديكورات الفخمة.. وأن تكون هناك أيضا رحلة إلى تونس أو لبنان .. صحيح أن الناس المحرومين من كل هذه المتع المادية والعاطفية سيجلسون مبهورين تماما أمام العالم الخرافى الفخم الذى تقدمه لهم والذى يبتعد بهم عن حياتهم اليومية الحقيقية لمدة ساعتين.. وصحيح أنهم سيغيبون عن الوعى مع نجومهم المحبوبين الملونين وهم يتبادلون القبلات - أو الشلاليت أحيانا - ثم يغادرون السينما فى انتظار حلم آخر بالألوان ولن يبقى فى رأسهم شىء من كل ما قدمته لهم .. ولكنك ستجمع فلوسك من الشباك يوما بعد يوم وأنت تبتسم وتستعد لفيلمك القادم !

وفيلم «**الزواج السعيد**» شىء من هذا النوع .. لا تدرى ولا يدرى أحد ما الذى يقوله للناس طوال ساعتين .. ولكنك لا تستطيع بالطبع أن تتساءل : لماذا أنتجوه اذن ؟ .. لأن الجواب البسيط هو : أنتجوه لأنهم منتجون.. يعنى لازم ينتجوا لأن اليد البطالة كما نعلم ..

فنحن أمام زوجين سعيدين جدا فيما يبدو : شمس البارودى وحسن يوسف .. شمس كاتبة تصدر كتبا عن الزواج السعيد والطلاق السعيد أيضا وتحب زوجها جدا وتقبله ستين قبلة على الأقل كل صباح وتعتنى به جدا وتبدو ملاكا حقيقيا وتحتمل كل شىء وتغفر وتحب وتنتظر زوجها على الغداء.. وهذا كذب صارخ فليس هناك زوجة أبدا بهذا الشكل .. ومع ذلك فزوجها شاب هلاس ناكر للجميل لا يعجبه شىء ويخون زوجته القمورة هذه مع صديقتها صفاء أبو السعود التى يزعم لزوجته أنها الشنتورى أحد مرضاه .. وعندما يتفق الزوج على موعد غرامى مع عشيقته فى شقتها يكذب على زوجته قائلا أنه ذاهب لعلاج الشنتورى «مش حغيب يا حبيبتى .. حديله الحقنة وارجع حالا».. وتنفجر الصالة طربا لهذا التعبير الجنسى الزاعق .. ويحس المخرج حلمى رفلة أنه «مزنوق فى رقصة».. فغير معقول أن يكون هناك فيلم مصرى بدون رقاصة.. فيجد

الحل العبقرى حين يجعل الزوجة المخدوعة تنتظر زوجها فتتسلى أمام التليفزيون .. وانتبهوا جيدا لهذه المعجزة : يعلن المذيع الانتقال لسهرة خارجية.. ونفاجأ بأن هذه السهرة فى كباريه عادى جدا .. ونرى رقصة بطن كاملة فى التليفزيون .. وفجأة تقدم كاميرا التليفزيون جمهور الكباريه .. فتلمح الزوجة زوجها جالسا مع عشيقته .. فتنزل الزوجة فورا الى الكباريه الذى لا تعرف اسمه فتلحق الرقصة قبل أن تنتهى.. ويزوغ زوجها مع عشيقته .. فتقابل الزوجة «بالصدفة» احدى صديقاتها جالسة فى الكباريه أيضا.. وهذه مسألة عادية أيضا فى السينما المصرية .. ولكن النكتة الحقيقية أن تقابل شمس فى الكباريه أيضا زوجا وزوجة يطلبان رأيها فى مشكلتهما الزوجية التى تهددهما بالطلاق .. تصوروا واحد واخد مراته الكباريه عشان يطلقها !!

ان هذا المشهد كله الذى تعمدت أن أحكيه بالتفصيل هو مجرد نموذج واحد لما تقدمه هذه الأفلام .. ولأسلوب تفكير هذه السينما.. ونوع المشاكل التى تقدمها .. وطريقة تناولها لهذه المشاكل !!

ولا يبقى شىء بعد ذلك يمكن أن يقوله لك هذا الفيلم أو تقوله أنت عنه .. فما هى مشكلة حسن يوسف أصلا مع زوجته الجميلة الوفية المؤدبة ؟ لماذا يخونها بهذا الاصرار مع مطلقة ساقطة تمارس العلاقات مع الرجال بنفس البساطة التى تغير بها جواربها ؟ إن عماد حمدى والد الزوجة يلقى علينا درسا عن ضرورة التوابل و«البهارات» فى الحياة الزوجية .. ولكنه كلام سينما طبعا لا يقنع أحدا .. فالمهم أن يفتعل هؤلاء الناس أى مشكلة ليحكوا للناس أى حكايات .. والمهم أن تكون هناك رحلة الى لبنان بدون سبب وبحكم العادة فقط ودون أن نرى لبنان رغم ذلك .. بل نسمع فقط موسيقى فؤاد الظاهرى النحاسية طول الفيلم .. بل وقبل أن يبدأ الفيلم أيضا يمكنك أن تسمعها مع فيلم ميكى ماوس .. وتظل شغالة حتى بعد خروجك من السينما وحتى تبدأ الحفلة التالية !

● ملحوظة : أى تشابه بين الثلث الأخير من فيلم «الزواج السعيد» والثلث الأخير من فيلم «العذاب فوق شفاة تبتسم» فى تحول العلاقات بين الزوج والزوجة بنفس التفاصيل ونفس النهاية هو تشابه غير مقصود .. فلا يمكنك أن تتهم فيلما بتقليد فيلم آخر لسبب بسيط جدا هو أنها كلها فيلم واحد !

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٣/٢٣

«دنيا» شيء لم يحدث

بعض الأفلام يعجز الناقد عن الكتابة عنها من فرط عظمتها وانبهاره بها .. والبعض الآخر يعجز عن الكتابة عنها لسبب مختلف تماما.. هو أنها ليست أفلاما أصلا .. ولا علاقة لها بفن السينما .. ولذلك فهي لا تدخل في اختصاص الناقد السينمائي بقدر ما تدخل في اختصاص عالم في أعماق البحار أو طب الأسنان أو حتى سمكرة السيارات .. ورغم رداءة مستوى الأفلام التي نشاهدها ونكتب عنها أسبوعيا .. إلا أنها تظل أفلاما على أي حال.. ويستطيع الناقد أن يجد ما يقوله عنها.. وأنت تستطيع أن تجد فيها - مهما كان مستواها - شيئا تحلله وتنقده وتناقشه لتقول هذا جيد وهذا سيء .. ولكني اعترف بعجزي الشديد عن نقد أو تحليل أو حتى تشريح فيلم «دنيا» الذي مثلته مها صبري ونيللي وصلاح ذو الفقار ومحمود المليجي.. لأنني بعد ساعة ونصف أو أكثر قضيتها فيه لم أصدق أنه فيلم .. ولم أصدق كيف وضعتني هذه المهنة في هذا الكابوس .. وعندما خرجت الى الشارع تنفست الهواء النقي وأنا لا أصدق أنني نجوت .. وظللت أجري في شوارع القاهرة هربا من أن يمسكني أحد فيجبرني على مشاهدة هذا الفيلم مرة أخرى.. وهذا هو الكلام الوحيد الذي يمكن أن يقال عن فيلم كهذا .. فهو شيء لم يحدث من قبل .. ولا علاقة له بسينما القرن السادس عشر حيث لم تكن هناك سينما أصلا .. ولا أحد يدري كيف تعرض هذه الأشياء على الناس.. ولا كيف استطاع البعض أن «يفعلوها».. وأن يجدوا لها منتجا وسلفة توزيع .. ولا كيف يمكن أن يوافق ممثل عظيم مثل محمود المليجي وفنان عاقل مثل صلاح ذو الفقار على ارتكاب شيء كهذا .. ولكنها دنيا .. ودنيا فانية فعلا.. وأكل العيش مر .. عيشهم وعيشي أنا أيضا !! ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٣/٣٠

« الأبطـــــال »

كيف تقتل ناقداً سينمائياً بالكاراتيه ؟!!

بعد كل الأمجاد السينمائية الأخرى لحسام الدين مصطفى هاهو يقدم اضافة جديدة عظيمة للسينما المصرية .. عندما يخرج «**الأبطال**» أول فيلم كاراتيه مصرى.. فلم يكن معقولا بالطبع أن تفلت السينما التجارية هذه الفرصة من يديها.. فبعد كل النجاح الرهيب الذى حققته أفلام الكاراتيه فى مصر حيث يقبل الآلاف من شبابنا وأولادنا الصغار على «وليمة الدم» التى تشحنهم بأكبر قدر من العنف والعدوان والتنفيس عن البخار المكبوت والرغبة فى تحقيق الذات بالقفز فى الهواء والتطويح بالأيدى والأرجل مع الصراخ البدائى المتوحش : ها .. هى .. هو .. والضربات المميتة التى تفقأ العين وتفلق الرأس وتفجر الدم من كل مكان .. بعد نجاح هذه الأفلام نجاحا خرافيا رغم غرابة اللغة والوجوه والقصص التى تقدمها.. ادينى عقلك بقى لو عملنا كاراتيه مصرى ! وبهذا المنطق التجارى العبقرى يمكن أن تقدم للجماهير التى يتم افساد ذوقها يوميا فى دور السينما .. بطلا شعبيا مثل فريد شوقى.. زائد نجم شاب «الى حد ما » مثل أحمد رمزى يقدم لهم قفزات وصرخات الكاراتيه المعروفة .. زائد أى حدوتة مستهلكة تتعلق معها أنفاس الأولاد السذج وتلاميذ المدارس الذين يملأون السينما يوميا بكراساتهم الملطخة بالحبر .

واذا كان الهدف هو مجرد تقديم «فتح جديد فى عالم السينما» هو الكاراتيه المصرى.. فانه يكفى أن تلضم مشاهد القفز والضرب والدم المنبثقة بأى كلام .. فهناك طفل صغير رأى مذبحة تقتل فيها احدى العصابات أسرته كلها .. وبعد ١٥ سنة يكبر الطفل ويتدرب على الكاراتيه ليأخذ بالثأر .. أما لماذا اختار الكاراتيه بالذات من بين كل وسائل الثأر الأخرى.. فلأن حسام الدين مصطفى نفسه يعمل فيلم كاراتيه .. ويقدم الفيلم بعد ذلك نفس القصة المستهلكة التى قدمتها أفلام الكاوبوى ألف مرة .. قصة المنتقم الذى يتعقب أفراد العصابة ويقتلهم واحدا واحدا .. ونحن نرى أحمد رمزى يتعقب أربعة رجال ويقتلهم جميعا واحدا واحدا .. وكلما رأى أحدهم يتكرر نفس المشهد .. يتذكر مذبحة قتل أسرته فى فلاش باللون الاحمر .. وتبرق عيناه .. ويحرك يديه أمام وجهه وهو يغلى بالغضب .. ثم يصرخ صرخة مرعبة : عبـ .. ا .. س ! ثم يقفز فى كرش

عباس هذا فيفتح بطنه .. ثم يخبطه «سيف يد» فى جبهته فيفلقها وينفجر الدم ويسقط عباس ميتا ! وأنت تشاهد هذا المشهد أربع مرات .. كما ترى عدة معارك يضرب فيها أحمد رمزى بمفرده ثلاثين أربعين رجلا كل مرة .. والجميع يقفون ببلاهة فى انتظار أن يضربهم .. والمفروض أن عمره فى الفيلم ٢٥ سنة «!!» وأنه بتكوينه الجسمانى الذى ترهل بطل كاراتيه يقفز فوق السيارات ويطير فى الهواء ويدخل فى الحديد ويحطم قوالب الطوب ويخترق الجدران وله فتاة تحبه أيضا وتخاف عليه موت (منى جبر).. وهذا هو البطل الجديد الذى تقدمه السينما المصرية لجمهورها والتى تبرر له عمليات القتل المتوالية التى ينجو منها دائما فى معزل كامل عن البوليس الذى يتفرج معنا على ما يحدث .. وهناك فضلا عن ذلك فريد شوقى المجرم الخارج من السجن ليأخذ حقه أيضا من العصابة التى خانته.. وهو يضع يده فى يد بطل الكاراتيه فى مهمته المقدسة.. وهو مجرم ظريف أقرب الى الكوميديان .. يلقى طول الوقت «الافيهات» الكوميدية المستهلكة مثل «سلامو عليكو» و «لايمنى على الابيج»..

وسيناريو محمد أبو يوسف بالغ الاتقان من حيث مخاطبته لجمهور رخيص واثارة أردأ غرائزه ومعرفة ما يثيره وما يطلق صرخات الاعجاب الهمجية فى الصالة .. واذا كان حسام مصطفى يقدم فى هذا الفيلم مستوى اخراج لا يزيد ولا ينقص عن إخراجه المكرر لكل أفلامه الأخرى.. إلا أنه اخترع فى هذا الفيلم طريقة مبتكرة يرد بها على النقاد .. فاذا كانوا ينقدونه – أو يشتمونه على حد فهمه – فى جرائدهم .. فانه يستطيع أن يشتمهم فى أفلامه وبشكل شرعى جدا .. ويبدو أنه اختار شخصى الضعيف ليمسح به الأرض .. فقد أطلق على أحد أشرار الفيلم اسم «السلامونى» وهو ليس ساذجا لتكون هذه صدفة طبعا – وجعل السلامونى هذا مجرما واحتكاريا يسرق جهود الصيادين فى أبو قير بأسطول المراكب الذى يملكه.. وكان طبيعيا أن تنصب الشتائم على السلامونى هذا طوال الفيلم .. وأن أضحك وأنا أسجل هذه العبارات التى تنهال على رأسى فى ظلام السينما : «الله يجازيه السلامونى».. «منه لله».. «راجل مايخافش ربنا».. «وأكل عرقنا بملاليم» .. «الكلب السلامونى»..«جيت لك يا سلامونى».. ثم ينقض أحمد رمزى على السلامونى «محمد صبيح» فيفتح دماغه بسيف يد ... ثم يمزق صدره بسيف يد آخر فتنفجر الدماء.. وحقيقى لقد أحسست بألم فى صدرى شخصيا عند هذه الضربة .. ولكنى ضحكت.. فقد أدركت أنها مداعبة ظريفة قد تصبح موضة فى أفلام الموسم القادم .. وعلى أى حال فقد وصلت الشتائم كاملة الى المرسل اليه . وخالصين يا عم حسام !!

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٤/٦

« أجمل أيام حياتى.. » الضحك .. بلا بكاء !

أصدق تعبير يمكن أن تطلقه على هذا الفيلم هو أنه فيلم «غلبان».. لو صح اطلاق هذه التسمية على فيلم سينمائى.. فهو فيلم متواضع جدا من كل الوجوه .. متواضع من ناحية المستوى السينمائى أولا .. مجرد حدوتة بسيطة يحكيها لك المخرج بأقل وسائل التعبير السينمائى الممكنة وبدون أى ابتكار أو معاناة لأى شىء .. ومتواضع من ناحية الانتاج المادى.. اذ من الواضح أنه تم انتاجه بملاليم.. فهناك نجمان مصريان فقط (نجلاء فتحى وحسين فهمى) بالاضافة الى بعض الوجوه اللبنانية المجهولة.. ومتواضع من ناحية الطموح لأن يقول شيئا .. فهو لا يزعم أنه يقول شيئا على الاطلاق .. مجرد قصة حب عادية تحس أن بها ظلالا من أفلام عديدة سابقة .. ومع ذلك فأنا شخصيا احترم هذا النوع من الأفلام .. لأنه فيلم بسيط وصادق مع نفسه ولا يخدع أحدا .. فليست هناك فلسفة ولا محاولة للكلام «الكبير» ولا استعراض لأى شىء.. وفضلا عن ذلك فهناك ميزة عظيمة بالنسبة لمستوى الأفلام الأخرى.. وهى أنه فيلم مهذب الى حد كبير .. فليس هناك ما يستفزك أو يقززك.. وليس هناك ابتذال للذوق الإنسانى والفنى أو امتهان لعقلية المتفرج أو محاولة تملق غرائزه.. وانما على العكس نرى قصة ساذجة جدا ومكررةولكنها خفيفة الدم وتنساب أمامك فى سهولة بحيث لا يقف شىء فى حلقك أو يجعلك تتململ فى مقعدك قبل أن تجرى هربا من الصالة.. وأنت فى هذا الفيلم .. ومقابل هذه البساطة وخفة الدم فقط .. تضطر لابتلاع أشياء غير منطقية.. لأنك تحس أنك أمام فيلم خفيف يضحكك ضحكا خافتا مهذبا بحيث تتنازل بمحض ارادتك عن كثير من المنطق والمعقول .. فهناك بنت تهرب من بيتها فى القاهرة لتأخذ مركبا الى بيروت لتتزوج حبيبها هناك .. ولكى تهرب من مطاردة أبيها تتنكر فى زى ولد .. ورغم أنه ليس هناك ولد فى العالم فى حلاوة وجه وجسم نجلاء فتحى.. فانك تضطر للتغاضى عن ذلك «بمزاجك».. ورغم أن الولد المزعوم يتعرف على حسين فهمى على سطح المركب وأن صداقتهما بعد ذلك تصبح صداقة غير عادية وأقرب الى الحب .. فانك «تصهين» عن ذلك أيضا على أساس أنك تدرك المفارقة التى يجهلها حسين فهمى وتدرك كما يدرك كل الناس من البداية أنهما لابد أن يحبا بعضهما بالفعل ويتزوجا فى النهاية.. ورغم أن بعض عبارات الحوار

التى تدور بين نجلاء وسعيد صالح تقلقك لأنها تبدو سوقية جدا مثل «شنطة والا مجموع» و «الشنجر بنجر تو .. حتروق والله وتحلو » و .. « احنا اللى دهنا الهوا بوية ورسمنا عليه» .. إلا أنك تتقبل هذا كله راضيا لمجرد خفة دم سعيد صالح الذى تقبل منه أى شىء .. فضلا عن أن نجلاء وحسين فهمى كانا فى أحسن حالاتهما وأكثرها مرحا وطبيعية بحيث أثارا ضحكنا طول الوقت .. بينما كانت مشاهد الكوميديا «المتعمدة» هى الكوميديا التى لم تضحكنا (محمد شوقى ونظره الضعيف).. ولكن هناك عيوبا عديدة فى الفيلم : مستوى بركات المتواضع جدا فى الإخراج .. تقديم شيخ قبيلة الغجر أو البدو كحرامى فراخ .. مستوى التصوير السيىء جدا والذى يختلف فيه «راكور» النور من لقطة للقطة .. المونتاج السيىء جدا الذى يموت فيه الايقاع تماما ويختفى الصوت أحيانا كما لو كنا فى فيلم صامت .. ثم مستوى تسجيل الصوت والدوبلاج الردئ وغير المتطابق وغير المسموع .. ولكن كويس أوى .. يكفى أننا وجدنا فيلما يثير فينا مجرد الابتسام الذى لا نبكى بعده !

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٤/٢٧

« لغة الحب »

هناك ظاهرة غريبة تلفت النظر فى الأفلام التى نشاهدها الآن.. وهى أنها لا تتوقف أبدا عن «التطور» الى الأسوأ.. فكلما رأيت فيلما تتصور أنه بلغ قمة الرداءة بحيث لا يمكن أن يكون هناك ما هو أسوأ منه .. فوجئت - ربما فى الأسبوع التالى مباشرة - بأن هناك بالفعل ما هو أسوأ .. واذا كنت أقف أحيانا أمام أحد الأفلام عاجزا عن الكتابة لأن مقاييس النقد أو التحليل أو حتى السخرية لا تنطبق عليه ولأنه «شيء لم يحدث» .. فما الذى يمكن أن أقوله بعد ذلك دون أن أقع فى دائرة التكرار؟ ولماذا يدفع الناقد والقارئ معا ثمن أخطاء الآخرين - وجرائمهم أحيانا - وجرأتهم الفذة على صنع أى شيء بلا أدنى تردد أو حياء دون أن يمنعهم أحد .. ودون أن يعجزوا كل مرة عن العثور على فرصة وفلوس لارتكاب هذه الأفلام ؟

ولست أدعو الذين يعترضون على «القسوة» فى التعرض لبعض الأفلام.. الى أكثر من مشاهدة فيلم «**لغة الحب**».. رغم أننى أشك فى بقائه فى دار العرض الى يوم صدور هذا المقال .. إلا إذا حدثت مفاجأة تؤكد أننى المخطئ الوحيد فى السينما المصرية !

فى مقدمة الفيلم نجد كلاما كثيرا مكتوبا على الشاشة بالعربية والانجليزية يقدم أسماء عديدة للفيلم منها : «لغة الحب» و«فن الحب» و«عربى فى أوربا» .. ثم نجد مجموعة أخرى من أسماء الفنانين والفنيين بعضها مصرى وبعضها أجنبى لا يعرفه أحد مثل «جون ايزافتش» و «مارى لاباس» و«تريزا جروبى» مثلا .. فالمفروض أن أحداث الفيلم تقع بين القاهرة وبولندا.. وهناك لقطات سياحية مثل الكارت بوستال لبعض شوارع وكباري مصر وبولندا بالفعل.. ثم ناس يصنعون أى شيء ويقولون أى كلام وتتوالى الصور الملصوقة ببعضها مجرد لصق لا علاقة له بالمونتاج وبجرأة نادرة لم تحدث فى تاريخ السينما من موزمبيق الى جزر الكناريا !

يبدأ الفيلم بفتاة بولندية تزور القاهرة فتحب شابا مصريا لا يلبث أن يلحق بها فى بولندا لكى يتعلم كل سكان بولندا اللغة العربية فى انتظار هذا الشاب لكى يكلموه بالعربى.. ولكى تقع فى حبه نصف بنات بولندا ويتآمر عليهن النصف الآخر.. ويتفرغ النصفان معا لمتابعة صراع بنت بولندية اسمها «تريزا» وبنت أمريكية اسمها «بيتى» حول هذا الشاب المصرى الذى اسمه حسن

فى كل مدن وجبال وثلوج بولندا من وارسو الى زاكوبالا ! .. بينما تعود الكاميرا بين وقت وآخر الى القاهرة لنجد محمود المليجى وأحمد رمزى وناهد شريف جالسين على كراسى صالون مذهبة يتحدثون فى أشياء لا نفهمها .. وبجرأة منقطعة النظير يقطع المخرج والمونتير أى شىء على الشاشة ليقدما رقصة بطن من بنت بولندية مرة ومصرية مرات .. دون أن تكون هناك علاقة بين أى شىء وأى شىء سوى مجموعة من لقطات الصدور والسيقان العارية المقدمة بأرخص وأكثر الوسائل ابتذالا فى محاولة فاشلة حتى لصنع فيلم جنسى !

من وكيف ولماذا يمكن صنع فيلم كهذا وعرضه على الجمهور ؟ ان الجمهور الذى ترتكب باسمه هذه الجرائم قال رأيه صريحا فى الفيلم عندما صرخ وهتف وغنى أثناء العرض.. وفى النهاية بدأ يبحث عن المخرج الذى كان لحظتها قد عاد الى زاكوبالا .. ورغم ذلك فما زالت هناك فرصة لفرض عقوبة الحبس على كل من اشترك فى هذا الفيلم بما فيهم المتفرجين.. ما عدا أنا طبعا حيث أنى أحمل بطاقة تثبت أننى كنت موجودا بحكم وظيفتى .. وأننى أصبت أيضا اصابة عمل !!

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٤/٢٧

الواقع المصرى

«**البوسطجى**» ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، بل واحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ السينما التى تناولت موضوعها أولا من مشاكل هذا الواقع الحقيقية.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيا وبرؤية نقدية جريئة وشديدة الصدق الذى قد يصل الى حد القسوة والايلام .

واذا كانت قصة يحيى حقى التى نشرها فى مجموعة «دماء وطين» تتناول موضوعا مصريا تماما.. ينفذ فيه الأديب الكبير الى طبيعة العلاقات الانسانية والمادية والعاطفية فى مجتمع شديد التخلف اختار مسرحه فى قرية كوم النحل فى قلب الصعيد – هذه الرقعة الفسيحة المنسية وراء العالم والتقدم وسير الزمن .. وحيث يبقى الواقع الاقتصادى متخلفا مئات السنين وشديد الركود .. حيث ينعكس هذا الموات المادى على حياة الناس فيخنق مستواهم المعيشى أولا ثم يخنق انسانيتهم نفسها بالضرورة.. ويقتل أى بادرة حب أو مودة... وحيث تصبح حتى ملامح البيئة الصحراوية الجبلية والحرارة الشديدة ونقص الموارد وموت العمل وركود الحركة والفراغ الطويل وأكواخ الطين وغياب الخدمات الاجتماعية والحكومية والاهمال والقذارة والذباب .. تصبح كلها هى الاطار الخانق الذى يحدد حياة الناس اليومية وعلاقاتهم الاقتصادية والعاطفية جميعا – وتدفعهم الى مزيد من الانغلاق على أنفسهم والتربص ببعضهم البعض بحيث تصل معاملاتهم اليومية الى نوع من التوحش الذى يعبر عن نفسه بانفجارات اجرامية نقرأ أخبارها كل يوم .

اذا كان الأصل الأدبى لهذا الفيلم استطاع أن ينفذ الى أعماق هذا الواقع بحيث يربط مصائر أبطاله الشخصية به فلا يصبح شىء معزولا عن شىء .. فان السيناريو قد حافظ على هذا الجوهر كله .. وقدمه فى شكل سينمائى جيد يرتفع بالفيلم الى مستوى موجة الواقعية الخشنة التى قدمتها لنا السينما العالمية بين وقت وآخر ومن بلد وآخر .. حيث يملك السيناريست القدرة على تحويل العمل الأدبى الى معادلة السينمائى الخاص دون أن يفقد خصائصه السينمائية ودون أن يتنازل عن قيمة الموقف الاجتماعى الجرىء للمؤلف .. خاصة عندما ينجح المخرج أيضا فى الارتفاع الى مستوى المؤلف بفهمه لمضمون وعلاقات ومعانى العمل الذى يحوله

الى سينما .. وهو ما يعجز عنه غالبا مخرجو السينما المصرية فى تعاملهم مع أعمال أدبية ..

يقدم الفيلم الواقع المكانى الذى تدور فيه الأحداث من أول لقطة .. حين يصل القطار الى محطة كوم النحل التى تبعد ساعتين بالقطار عن أسيوط .. وينزل عباس (البوسطجى) من القطار قادما من القاهرة ليسأل عن القرية التى جاء ناظرا لمكتب بريدها .. ويقال له أن القرية تبعد (٢ كيلو بس من البلد) فيقطع المسافة فى لقطات متتابعة تحدد له ليس فقط جغرافية المكان .. وانما واقعه الاجتماعى أيضا .. فهناك صحراء ممتدة ترتفع وتنخفض .. وأكواخ متهالكة وأتربة وطين وذباب .. ويلتف حوله الأطفال باعتباره افنديا غريبا قادما من المدينة..

وفى القرية يسأل عباس ناظر البوسطة عن بيت العمدة عبد السلام وهدان .. بينما نسمع فى نفس الوقت منادى القرية يعلن عن افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. ودلالة هذا الاعلان الهامة افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. أن التقدم يزحف على الاقليم.. ومجرد تعليم البنات يعنى تحريرهن من ضغوط الواقع الاجتماعى والأخلاقى المتخلف ويؤدى حتى الى تحريرهن العاطفى كما يحدث بالفعل فيما بعد لجميلة بطلة قصتنا التى كان مجرد خروجها الى أسيوط لتلتحق بالمدرسة الجديدة فرصة للتعرف على العالم ولتلتقى بالحب .. فليست صدفة أن حبيبها خليل هو أيضا تلميذ يدرس فى أسيوط. إن مجرد الخروج من جحور البيت والعائلة ثم التعليم لا يكسب الفتاة السجينة مجرد قدر من المعلومات وانما يكسبها أيضا حق الحب ..

وبينما يبحث ناظر البوستة الجديد عن مسكن فى القرية يناقش سلامة أحد (أعيان) القرية ووالد جميلة مشكلة ارسالها الى المدرسة فى أسيوط مع زوجته الكهلة .. ورغم كل التزمت الذى يناقش به موضوع شرف ابنته الذى يمكن أن يخدشه السفر والغربة والتعليم فانه يرقب خادمته مريم باشتهاء.. ويكون هذا خيطا آخر من خيوط التراجيديا الساخرة فى مجتمع أنانى ومنافق ..

ويقطع الفيلم من القرية الى المدينة .. أسيوط .. وفى مدرسة البنات الامريكانية نكتشف أن الواقع أكثر تقدما كما يبدو ..إن شكل الفتيات الجالسات فى الفصل متشحات بالسواد يعطى انطباعا بالمأتم .. ولكن وسط هذا الموت يولد الحب دائما .. إن جميلة الفتاة المحرومة من كل شىء والتى تطفو على سطح الحياة لأول مرة تقع فى حب أول شاب يقول لها أشياء مختلفة وتحلم معه فى نزهاتهما البريئة وسط آثار الماضى (بمملكة ثانية).

ولكن الحب لا يمكن أن يولد فى القرية نفسها.. حيث النساء والعواطف مناطق محرمة .. وحيث فرصة عباس البوسطجى الوحيدة هى فى الاتصال بالغازية التى تبدو الشىء الوحيد المختلف لأنها الشىء الوحيد القادم من خارج هذا المجتمع المغلق .. واذا كان رجال القرية يغلقون الأبواب على زوجاتهم فانهم جميعا لا يمانعون فى اشتهاء الغازية فحرية الجنس حق للرجل وحده .. ومن هنا تكون الكارثة عندما يستأثر البوسطجى القادم من القاهرة بالغازية .. ان قيمة الشرف المزعوم تستيقظ فجأة فيحاصرون البيت ويجبرون الغازية على الخروج ويرجمونها بالطوب..

وفى مقابل قيمة الشرف الزائف هذه يقدم الفيلم مشهدا آخر لسلامة يغتصب خادمته مريم بحكم السيادة الاقتصادية وحدها .. إن موضوع الشرف فى هذا المجتمع مفهوم نسبى.. متوقف على شرف من بالضبط .. وعرض من المنتهك ..

وبينما تتصاعد أزمة البوسطجى عباس حسين القادم من القاهرة بنورها وحركتها وحريتها الى ظلام وحرمان وركود هذا المجتمع الميت .. يكون طبيعيا أن تحاصره القرية باتهاماتها لتدفعه الى التأقلم وكبت أى محاولة للتمرد .. إن العمدة يحاول.. أن يطرده من منزله .. ورشدى ساعى البوسطة يحاصره بنظراته ليمسك عليه أى غلطة وتنهال بلاغات العمدة الى المأمور ضد البوسطجى.. وحتى رغبته فى ممارسة نوع من العادة السرية بالمجلات العارية التى تصله من القاهرة والتى تبقى علاقته الوحيدة مع المرأة .. تحاصرها عيون الفلاحين الذين لا يجدون شيئا يصنعونه فى فراغهم إلا كبت حريات الآخرين ..

إن ضابط النقطة يعيش فى القرية من ست سنوات يبدو ضحية هو الآخر مثل عباس البوسطجى وهو يفسر سلوك أهل القرية تفسيرا واعيا (ما هم معذورين .. عايشين فى جحور .. النور حيجلهم منين؟) وكنتيجة لهذه الجحور يحدث السقوط الأخلاقى على عدة مستويات ..

إن جميلة تسقط مع خليل رغم كل تزمت وقسوة أبيها سلامة... بينما يسقط أبوها نفسه بكل حرصه الأخلاقى الكاذب مع خادمته مريم التى لا تملك الرفض بحكم أنها خادمة مأجورة .

وفى حالات السقوط هذه لا يدفع الرجل شيئا رغم أنه الذى يبدأ بالأخذ .

إن مريم الخادمة يأخذها أخوها وخالها ليقتلاها بالطبع غسلا للعار بينما هى تصرخ .. (أنا مليش ذنب أنا مابيديش حاجة..)؟! وسلامة المذنب فى هذه الجريمة هو نفس الأب الذى يقتل ابنته جميلة غسلا للعار .. لكنه عاره الشخصى هذه المرة .. إنه يصنع العار ببساطة لخادمة فقيرة ولكنه يرفض نفس الشيء بالنسبة لابنته .. وبعد أن يتورط البوسطجى الغريب عن هذا العالم الوحشى فى هذه التراجيديا كلها بالصدفة وبدافع من الملل والفراغ والرغبة فى متابعة شىء بالتجسس على خطابات أهل القرية فانه يكتشف مأساة عامة أكبر من مأساته الشخصية .. إن المسألة لا تصبح مجرد ملل أو فراغ أو حرمان من الجنس .. إن هناك مجتمعا كاملا خانقا متخلفا تصنع فيه مآسى الناس ويجعل الجريمة حلا يوميا على كل المستويات ..

وقبل أن يستطيع عباس البوسطجى أن يصنع شيئا لوقف الكارثة .. يفيق على الفاجعة .. لقد قتل سلامة ابنته جميلة بالفعل ضحية ليس لخطئها الشخصى فالحب ليس خطيئة – وانما ضحية كل خطايا مجتمع كامل .

وفى مشهد من أفضل مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله ينتهى الفيلم بالضحية الجميلة التى كفرت بحبها المقتول وبحياتها نفسها عن جرائم الآخرين جميعا ..

● جماعة السينما الجديدة – الحلقة الدراسية التاسعة – ١٩٧٤/٤/٣٠

« رحلة العجائب »

إخراج : حسن الصيفى . سيناريو : صبرى عزت وحسن الصيفى . تصوير : مسعود عيسى وكمال كريم . مونتاج : فكرى رستم : تمثيل : محمد عوض - نبيلة عبيد - «الحسناء الأمريكية» سيمون !

عندما يبدأ فيلم بلقطات بلهاء لشوارع أمريكا نسمع معها أغنية «السح الدح امبو» وكأنه يجمع بهذه اللفتة العبقرية بين «حضارتين» .. فانه يكون فيلما صريحا حدد نوعيته ومستواه من البداية.. بحيث لا يكون هناك أى داع لمناقشة مستواه السينمائى حيث لا مستوى سينمائى أصلا .. وانما سيناريو بالغ السخافة وإخراج بدائى وتصوير ردئ جدا وألوان مثل شخبطة الأطفال «بألوان الميه» .. ومونتاج لا يزيد عن مجرد قص ولصق لمجموعة من اللقطات صورت بأى شكل ولتحكى أى شىء من أردأ مستوى يمكن أن يعجب جمهور سينما ميامى الشديد السذاجة والتعاسة معا ..

والفيلم يردد نفس القصة السخيفة التى تفتعل «الوطنية».. والتى تتصور أن محمد عوض العامل فى شركة السيارات له عم هاجر الى أمريكا وأصبح مليونيرا - طبعا ! - ثم مات.. وأن عوض أخذ زوجته نبيلة عبيد بنت البلد التى تملك عدة تاكسيات وطار الى أمريكا ليتسلم نصيبه من ثروه عمه الضخمة.. ولكنه هناك وجد نفسه مضطرا للزواج من ابنة عمه «الحسناء الأمريكية سيمون!» التى رفضته فى البداية ثم ماتت فى حبه فجأة وتزوجها بالفعل.. ولكنه ضحى بالثروة فجأة وفضل العودة مع زوجته البلدى الى القاهرة حيث يركع الاثنان على أرض المطار ليقبلاها فى أشد المشاهد زيفا وافتعالا .

ومع أن الفيلم تم تصويره فى أمريكا فلا تحاول أن تبحث عن أمريكا لأنك لن ترى منها سوى بضع لقطات عبيطة للشوارع والفنادق .

فقد كان المخرج حبيس نفس العقلية التى تصور بها أفلامنا فى استديوهات الهرم .. وهو لم يحاول مثلا استخدام امكانيات السينمائى المصرى فؤاد سعيد التى أحدثت هزة حقيقية فى السينما الأمريكية نفسها .. ومع ذلك فان المأساة الحقيقية هى المرمطة البشعة لمصر كما ينقلها الفيلم الى أمريكا : مصر الملاية اللف والجهل الشديد والتخلف المخجل والردح وفرش الملاية .. وكما يضعها المخرج فى مقارنة مخجلة مع حضارة ناطحات السحاب ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٥/٦/١٩٧٤

« غابة من السيقان »

إخراج : حسام الدين مصطفى . قصة : احسان عبد القدوس . سيناريو : محمد أبو يوسف وحسام مصطفى . تصوير : ابراهيم صالح . مونتاج : فكرى رستم . تمثل : محمود ياسين – ميرفت أمين – نيللى.

فى البداية علينا أن نتصور محمود ياسين شابا وسيما عاقلا تماما .. و«أحسن محام فى مصر» يكسب كل قضاياه .. وينقذ سمير صبرى الذى ينتظر الاعدام فيمنحه البراءة بمعجزة فى مشهد مضحك يستعرض فيه سمير صبرى قدرته على الضحك والبكاء الهستيرى قبل أن يختفى نهائيا من الفيلم .. بينما يشكر القاضى بكلمات بلهاء محمود ياسين «أحسن محام فى مصر!» على المذكرة القيمة التى قدمها للمحكمة .. وهذا المحامى المعجزة سعيد أيضا فى حياته الزوجية .. فهو يسكن أولا فى فيللا غريبة جدا .. ومتزوج من نيللى مذيعة التليفزيون التى تقدم بدون مناسبة أيضا حديثا مع الكابتن محمد لطيف تسأله فيه عن شعوره حينما يذيع مباراة بين الاهلى والزمالك .. والمحامى منضبط جدا فى مكتبه يرفض قضايا المخدرات ويمكن أن تضبط ساعتك عليه لأنه أحسن محام فى مصر !.. وفجأة تقتحم مكتبه وحياته كلها ميرفت أمين التى قررت مع بنات النادى «الجزيرة طبعا» رهانا حول قدرتها على الايقاع به .. ومثل الحدوتة القديمة التى شاهدناها ألف مرة.. فانها توقع به فعلا – لماذا اختارته هو بالذات ؟ – ولكنها كالعادة أيضا تقع فى حبه .. فيرتبك الرجل تماما ويسلم قياده لها ويزورها فى قصرها الفخم و«يسقط معها ! » ثم يبدأ يكلم نفسه ! .. ويقرر الهرب منها بأن يأخذ زوجته فى اجازة الى مرسى مطروح .. وهناك فجأة تظهر ميرفت على الشاطئ بعد أن أخبرتها المخابرات المركزية عن مكانه .. وتتحول بمعجزة الى صديقة زوجته الروح بالروح .. ويعود فيكلم نفسه ! .. ويبدأ يشك فى زوجته بعد أن تعدد خروجها من المنزل بدون أى مناسبة ولمجرد أن الفيلم يريده أن يكلم نفسه .. وفى حفل فخم جدا فى قصر العشيقة التى يعود زوجها فجأة .. تحك العشيقة ساقها بساقه تحت المائدة .. فيشك أن زوجته أيضا تحك ساقها بساق زوج العشيقة .. فينزل تحت المائدة «أى والله العظيم ! » ليتأكد من الأمر .. ورغم أنه لا يرى شيئا إلا «غابة من السيقان» فانه يرقد تحت المائدة ويرفض القيام

ويصبح فجأة مجنونا رسميا .. فيلقى مرافعة عظيمة تحت المائدة يصرخ فيها : - غابة يا حضرات المستشارين .. غابة من السيقان .. انتوا قاعدين فوق ومش دريانين باللى تحت .. فوق منظرة .. وتحت مسخرة !

ويجن الرجل نهائيا ويمشى فى الشوارع حافيا وهو يصيح : يحيا العدل .. ويصفق الجمهور!

● أنت تشك بالتأكيد فى أن هذه لا يمكن أن تكون قصة حقيقية لفيلم .. وقد تتهمنى بالجنون عندما أعرض عليك الموضوع بهذا الشكل .. ولكنك تستطيع أن تذهب الى السينما لتتأكد بنفسك من أن هذا فيلم حقيقى يشد الناس الآن ويصفقون بحماس شديد ولابد أن «يرقد» هو الآخر على قلب سينما راديو عدة شهور.. ولكن لست أنا المجنون الحقيقى عندما أتصور أن رجلا عاقلا جدا يمكن أن يصاب بالجنون لسبب كهذا .. فما بالك اذا كان هذا الرجل هو «أحسن محام فى مصر » ؟. وهو الشاب الناجح تماما وعلى كل المستويات والذى ينقذ حياة المجرمين بمذكرة تشكره عليها هيئة المحكمة الموقرة .. وهو زوج لمذيعة تليفزيون وأب لولدين وغنى والمفروض أنه مفتوح على المجتمع وعلى العالم .. ورغم ذلك فبعد أول مغامرة جنسية يتعرض لها يصبح فجأة كمن لم ير اللحم فى حياته .. فيتحول الى طفل ساذج برىء قادم من قريتى سلامون .. فيبدأ يكلم نفسه ويقول كلاما عبيطا عن «الخطيئة».. وكأنه لا يعيش فى القاهرة ولا يعرف النساء.. ورغم أن زوجته تبدو عاقلة ومهذبة تماما فى أول الفيلم .. فانها تتحول فجأة الى سيدة متهتكة وخليعة بحيث يصبح هناك مبرر لأن يشك فيها .. وبحيث يصبح هناك تحول كامل فى سلوكها يتصور به السيناريو المفبرك أنه كاف لإثارة شكوكه .. فكيف اكتشف هذا المحامى العظيم - الذى أشك فى أنه مر أصلا أمام سور الجامعة - أن هناك شيئا اسمه الخطيئة .. ؟ وكيف كانت مغامرة جنسية واحدة - مهما كان انضباطه ومثاليته قبل ذلك - كافية لهذه النظرة السوداوية الساذجة للعالم ! وكيف يمكن أن يقتنع بأن وجود امرأة ساقطة واحدة يعنى أن كل النساء ساقطات رغم أن هذه السيدة كانت الساقطة الأولى والأخيرة فى حياته ؟ وكيف يفقد تماسكه الخرافى فجأة ليتحول الى انهيار خرافى رغم كل ما حاول به السيناريو أن يمهد لهذا الانهيار التدريجى الذى ينتهى الى الجنون ؟ وأى رجل عاقل يمكن أن يصاب بالجنون هذه الأيام بسبب مسألة الخطيئة ؟

● يقدم حسام مصطفى واحدا من أردأ أفلامه كمخرج رغم محاولاته المستميتة فى كل لقطة ليؤكد وجوده كمخرج.. وكانت أبشع لحظات هذا «الإخراج» عندما عاودته حمى استخدام «الزوم» من جديد .. حيث يقفز وجه محمود ياسين فى وجهك ويتراجع عدة مرات تعبيرا عن القلق .. وحيث يفتقد الفيلم تماما أى قيمة فنية للتصوير أو الألوان أو حتى القدرة على سماع الصوت أو الاحساس بالايقاع الذى يسير رتيبا مملا طوال الفيلم حيث لا يحدث شىء أمامك ولا تحس بأزمة على الاطلاق قبل النصف ساعة الأخيرة من الفيلم حين يستيقظ محمود ياسين فجأة وينفجر فى جنونه مفجرا معه كل شىء ليوقظ الجمهور النائم بقدرته الرائعة على الأداء الذى يتراوح بمهارة

بين الاضحاك والجنون وفى أحسن حالاته كممثل ما زال يختزن طاقات كبيرة على التعبير مهما أساء المخرجون استغلالها حين يصرون على «الإخراج» وهو يمثل .. ولو أن حسام مصطفى مثلا ترك محمود ياسين يمثل «لوحده» دون أن يخرج هو لكانت النتيجة أفضل بالتأكيد .. فلا أحد يتصور كيف يمكن أن يكون هذا «الشيء» الذى رأيناه فيلما لولا محمود ياسين الذى جعله الفيلم يخرج فى النهاية فى مظاهرة من أجل استغلال كل شيء حتى جنون الممثل .. والمتفرجين أيضا!..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٧/٢٠

« امرأة عاشقة »

إخراج : أشرف فهمى . سيناريو : مصطفى محرم عن أسطورة فيدرا اليونانية . تصوير : مصطفى امام . مونتاج : سعيد الشيخ . تمثيل : شادية – محمود مرسى – حسين فهمى.

لن أسأل المخرج الشاب أشرف فهمى وكاتب السيناريو الشاب مصطفى محرم عن سر اختيارهما لأسطورة «فيدرا» اليونانية – كما كتب على الشاشة بشجاعة وأمانة على الأقل وهو ما لم يفعله غيرهما من الذين نقلوا الأفلام الأجنبية بجرأة منقطعة النظير ولم يذكروا المصدر – لكى يحولا فيدرا الى شادية ؟ ولن أسألهما عن دور الشباب اذن فى السينما المصرية اذا تجاهلوا هم أيضا آلاف الموضوعات التى يمكن أن توحى بها الحياة المصرية وتصلح جدا للسينما .. وهل تسمح ظروف مصر ٧٤ بالعودة الى أساطير الاغريق ؟ ولن أسألهما أيضا هذا السؤال السخيف عن علاقة فيدرا بالواقع المصرى أو حتى بالواقع اليونانى اليوم.. فكل هذه أسئلة غبية ودمها ثقيل ومكررة.. ولن تكون لها أجوبة أيضا .. وسأحاول فقط أن أناقش «امرأة عاشقة» كما قدمه المخرج الشاب وكاتب السيناريو الشاب من حيث المستوى الفنى.. ومع محاولة نسيان فيلم «فيدرا» الذى مثلته الممثلة اليونانية العظيمة ميلينا ميركورى وأخرجه جول دازان .

● حسين فهمى طالب بكلية الهندسة بالاسكندرية تموت أمه فيعود الى القاهرة ليعيش مع أبيه محمود مرسى رجل الأعمال الناجح والمشغول دائما عن زوجته شادية التى ترحب بابن زوجها الشاب الذى ينفر منها فى البداية.. ولكن عندما يسافر الأب الى لندن تجىء الفرصة لتطور العلاقة بين الابن وزوجة الأب الى حب عنيف .. ينتهى بوقوع الاثنين فى «الخطيئة المحرمة» على شاطىء الاسكندرية.. ولأن هذا الحب مستحيل فان زوجة الأب تقتل نفسها فى حادث سيارة !

● يلتقط السيناريو هذه «التيمة» الرئيسية الشهيرة ويحاول أن يكسبها الطابع المصرى.. ولكنها تبقى أجنبية تماما إلا من حيث مواقع التصوير والممثلين الذين يتكلمون بالعربية.. رغم المشهدين الوحيدين اللذين تصور فيهما كاتب السيناريو أنه يقترب من الواقع المصرى : مشهد

الحفل الذى أقامه الأب رجل الأعمال فى بيته لأصدقائه حيث يتحدث الرجال والنساء معا عن الصفقات المتبادلة وحيث يبدو الحفل سوقا لتبادل المنافع .. وهو مشهد مقحم ومفتعل تماما وأقل مستوى من نفس المشهد الذى قدمه نفس المخرج والسيناريست فى فيلمهما السابق «ليل وقضبان»..

والمشهد الثانى الذى يبدو «مصريا» هو حفل عيد ميلاد حسين فهمى الذى التف فيه أصدقاؤه الشباب ليتحدثوا عن أحلامهم فى الحب والمستقبل.. والذى يسخر من توزيعات القوى العاملة بشكل فج ومباشر وشديد السذاجة حيث تتحول محاولة النقد الاجتماعى الى نوع من «القافية»..

وتبدو كل العلاقات الفرعية فى بناء السيناريو واهية تماما بحيث تعجز عن اضافة أو تعميق القصة الرئيسية أو حتى القدرة على تصوير جو خاص.. فكل الشخصيات الثانوية كومبارسات يمكن حذفها بسهولة : توفيق الدقن ونبيلة السيد اللذان بذلا كل جهدهما لتبديد جو الكآبة والرتابة واشاعة المرح .. مديحة حمدى التى كانت مشروع زواج لحسين فهمى بدأ بلا مبرر وانتهى بلا مبرر .. عايدة عبد العزيز التى قضى معها حسين فهمى ليلة واحد فى الفراش وانتهت مغامرته بالفشل.. إن كل القصص والشخصيات الثانوية فى الفيلم تنتهى بالفشل لأنها لم توظف توظيفا دراميا ولا فنيا مشبعا يمكن أن يحولها الى «خطوط» فرعية عميقة تغذى الخط الأصلى بحيث تحس أنها مضافة بالصدفة وبالقسر من أجل تنويع الممثلين والأحداث ولا أكثر ..

فماذا عن الخط الأصلى نفسه ؟

أن المشاهد المثقف فقط أو الذى يتذكر أسطورة «فيدرا» عندما يراها مكتوبة على الشاشة فى مقدمة الفيلم .. هو الذى يمكنه أن يقتنع بشىء مما يحدث أمامه بعد ذلك .. أو يتصور أن علاقة شادية بحسين فهمى يمكن أن تتحول الى حب فجنس فمأساة.. أن انشغال الزوج محمود مرسى الدائم عن زوجته وحتى بالشكل الذى قدمه به الفيلم .. لم يكن مبررا كافيا لأن تقع الزوجة فى حب ابن زوجها بهذا الشكل الحاد المفاجىء وكأنه أول رجل يعترض حياتها.. مع أنها كانت تحب زوجها رغم انشغاله عنها وتبدو سيدة فاضلة أو متماسكة على الأقل .. بينما لم تكن شخصية الابن نفسه أو مشاعره السابقة نحوها ما يمكن أن يمهد لتحوله المفاجىء هو الآخر الى حبها هذا الحب المستحيل الذى تقف ضده كل العوائق ..

ويبدو أن السيناريو أحس بفقدان المنطق والتبرير فى رسمه للأحداث والشخصيات فأراد أن ينقذ نفسه فى رسمه للأحداث والشخصيات فأراد أن ينقذ نفسه أو يقدم «انذارا» بما سيحدث.. فجعل الابن وزوجة الأب يشهدان بروفة مسرحية تتحدث «بالصدفة» عن نفس مأساة «الحب المستحيل» حيث تردد الفتاة : أشمعنى حبيتك أنت بالذات من كل الناس ؟ لكى تتردد نفس الكلمات بعد ذلك فى ذهن شادية عندما تقع فى نفس المأساة فى أشد المشاهد سذاجة وأكثرها افتعالا .. بحيث يكون طبيعيا أن يؤدى الافتعال الى افتعال .. ولا يجد الفيلم حلا للمأزق الذى

صنعه لنفسه دون أن يبرره .. ألا أن يقتل البطلة ليريحها ويريحنا من أشياء تحدث بالصدفة وتنتهى بالصدفة !

● مرة أخرى يؤكد أشرف فهمى قدراته كمخرج يجيد استخدام أدواته السينمائية بذكاء من حيث قدرته على توظيف حركة الكاميرا والتكوين وادارة الممثل .. وهو هنا يستفيد من موهبة المصور الجيد مصطفى امام فى أول فيلم يخرجه أشرف فهمى بالألوان .. وأن كان المخرج والمصور معا يتحملان مسئولية الزوايا والإضاءة الخاطئة «لكلوزات» شادية بالتحديد التى قدمتها فى أسوأ حالاتها خصوصا فى مشهد النهاية الذى انهال فيه نهر مضحك من الدموع وهى تبكى فى طريقها الى الموت .. ويبدو أن المخرج لم يكن «جديدا» بما يكفى ليكتفى بشادية الممثلة .. وربما لأنه أراد أن يكون «فنيا وجماهيريا» معا فقد جعلها تغنى أيضا ثلاث أغنيات .. ولكنه جعلها تغنى دون أن تفتح فمها وكان هذا اكتشافا خطيرا فى السينما.. والأغانى نفسها كانت كارثة .. أن كلماتها تقول : «مال.. مال» و «قدر .. قدر .. مفيش مفر».. ولأول مرة فى تاريخ السينما تقول البطلة قبل أن تنتحر «أهلا بالنهاية» تمهيدا لكلمة «النهاية» على الشاشة بعد مشهد سقوط السيارة الهزيل الذى يبدو فيه الماكيت والتنفيذ والإضاء مثيرة للخجل .. كما هو مثير للدهشة استخدام موسيقى «الأب الروحى» الذى كان معروضا على بعد مائة متر.. أما التمثيل فقد كان طبيعيا أن تؤدى الشخصيات الباهتة على أداء باهت حتى من ممثل عملاق مثل محمود مرسى الذى لا أدرى ما الذى وجده فى هذا الدور لكى يمثله .. وهو الدور الذى كان يمكن أن يتبادله مع ممثل موهوب آخر هو توفيق الدقن صديقه فى نفس الفيلم دون أن تتغير الأمور كثيراً!

●مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٧/٢٧

«ليالى .. لن تعود !»

إخراج : تيسير عبود . سيناريو : محمد عثمان وأحمد عبد الوهاب . تصوير : محمد عماره. مونتاج : صلاح عبد الرازق . تمثيل : ناهد شريف – نور الشريف – محمد العربى – بوسى .

من المضحك طبعا أن يحاول أحد مناقشة القصة والسيناريو والإخراج فى هذا الفيلم الذى لا يمكن أن يزعم أنه قدم شيئا من ذلك .. وانما هو فيلم آخر من تلك الأفلام التى لا يدرى أحد كيف تم انتاجها ولماذا .. ولكن يبدو أن بعض الناس لديهم قدرة عبقرية على أن يصنعوا أشياء لا تعنى شيئا وأن يكرروها ألف مرة بلا كلل ولا ملل ! .. إن نور الشريف يلعب لأول مرة دور الشرير المحترف الذى تخصص فى الايقاع بالنساء .. واحدى ضحاياه ناهد شريف التى قطعت علاقتها به وتابت وتزوجت صلاح نظمى .. تفاجأ به يقتحم حياتها من جديد ليتزوج بالصدفة بوسى ابنة زوجها .. وتحاول أن تحميها منه فتقتله .. ثم يختفى نور الشريف تماما من الفيلم .. وتقول ناهد لبوسى : روحى اقعدى يومين عند خالتك .. لكى تختفى بوسى تماما هى الأخرى وتنفرد ناهد ببقية الفيلم وتحب محمد العربى وتلعب مشاهد «درامية» عظيمة جدا تبكى فيها وتضحك وتقول :

– أنا ضايعة .. مخنوقة.. مش قادرة .. احضنى يا عادل .. ! وبينما يحضنها عادل الذى يريد هو الآخر أن يصبح «أكبر محامى فى البلد» بينما تبدو ملامحه كطالب ثانوى .. نكتشف أن البوليس يسجل كل شىء ويراقب كل شىء كما حدث فى قضية ووترجيت .. حتى تعترف ناهد فى النهاية بأنها قتلت نور .. وينتهى الفيلم طبعا بعد أن نرى أيضا رقصة لسهير زكى هى الشىء الوحيد خفيف الدم فى الفيلم.. وهو فيلم جرىء جدا بحيث يحكى هذه الأشياء كلها .. ويجد منتجا جريئا يوافق على انتاجه .. ثم يعهد بإخراجه للمخرج اللبنانى تيسير عبود الذى كانت السينما المصرية بلا شك فى حاجة ماسة الى «اضافاته» الرائعة.. ثم كان فؤاد الظاهرى جريئا هو الآخر بحيث يقدم بالحرف الواحد مقطوعة أجنبية معروفة اسمها «ظل ابتسامتك» مع موسيقى «أنا لك على طول » لعبد الوهاب .. أنها ليالى لن تعود فعلا .. أرجو ذلك !

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٨/٢

« عريس الهنا »

إخراج : محمود فريد . سيناريو : فيصل ندا . تصوير : وحيد فريد. مونتاج : فكرى رستم.
تمثيل : محمد عوض – زيزى البدراوى – ناهد شريف – لبلبة – بوسى.

قد تكون صدفة.. ولكن هذا الفيلم «فريد» من نوعه بالفعل.. فمخرجه محمود فريد.. ومدير التصوير وحيد فريد .. والمصور عصام فريد.. واسم بطله فريد. محمد عوض الطالب الفقير فى كلية الطب البيطرى الذى يعيش فوق السطوح ويحلم بالزواج من بنت عمه زيزى البدراوى.. ومع ذلك فهو يترك الكلية والدراسة نهائيا ويوافق على الزواج من أربع نساء مرة واحدة : ناهد شريف ولبلبة وبوسى و .. ميمى شكيب أيضا واذا كان محمد عوض مضطرا للزواج من أربع نساء فى وقت واحد لأنه محتاج للفلوس التى أغرينه بها .. فليس هناك سبب واحد مفهوم يجبر السيدات الأربع على الزواج من رجل واحد .. فهن راقصات فى كباريه لابد أن يتزوجن ليسمح لهن بالسفر للعمل مع المتعهد عبد العاطى رع فى بلد اسمها ايمونادا.. ومع ذلك فان الراقصات الثلاث – وميمى شكيب التى لا أدرى ما هى مهمتها فى الفيلم – لا يجدن من يتزوجهن – تصوروا ! – إلا محمد عوض طالب الطب البيطرى الغلبان وبائع الجرائد ! ومع ذلك فان الفيلم ينتهى من هذه المشكلة تماما بعد أول ربع ساعة ليتفرغ بعد ذلك لموضوعه الحقيقى.. فرغم أن الزواج من السيدات الأربع هو مجرد زواج صورى بالنسبة لهن من أجل السفر .. فان عقدة الفيلم كلها تقوم بعد ذلك على عمليات الاستهلاك الجنسى لمحمد عوض من الزوجات الأربع اللاتى يتفرغن تماما وطوال الفيلم لاصطياده جنسيا بالدور وواحدة وراء الأخرى.. ولا يمكن أن يحكى لك أحد ما يحدث بالضبط فى هذ االفيلم الذى لابد أن يراه أى مسئول عن الرقابة ليفسر لنا التناقض بين قص أى لقطة عارية موظفة فنيا فى فيلم لبرجمان أو فيللينى.. وبين السماح بساعة ونصف كاملة من الصرخات والتأوهات والقبلات والأجساد العارية والكلمات الفاضحة والمطاردات على السراير والرجل الذى ينام مع زوجاته الأربع واحدة واحدة ويخرج من كل حجرة زاحفا على الأرض متأوها : آه ياركبى! .. تاركا فى بطن كل زوجة طفلا اسمه «بلاميطة»!!

● ملحوظة : لم يعرض الفيلم الانجليزى الخطير : « أيها الرجل المحظوظ» إخراج ليندسى اندرسون فى القاهرة لأن الرقابة اعترضت على عدة أشياء منها مشهد لبطل الفيلم مالكوام ماكدويل يتنوق القهوة من فم امرأة .!

● مجلة « الاذاعة » – ١٠/٨/١٩٧٤

« العصفور »

● **نبوءة سياسية !**

إذا كان يوسف شاهين واحدا من أهم مخرجي السينما المصرية في الخمس وعشرين سنة الأخيرة تقريبا – أي منذ أول أفلامه «بابا أمين» – وأكثرهم قربا من الواقع المصرى إحساسا به والتزاما بالتعبير عنه رغم اللكنة الأجنبية التى تشوب «لغة» وليس مضمون أفلامه أحيانا والتى لا تنقص من مصرية هذه الأفلام رغم ذلك.. فان «العصفور» هو بلا شك أهم أفلام يوسف شاهين .. وواحد من أهم الأفلام المصرية جميعا.. ولعله أول نموذج حقيقى ومباشر للسينما السياسية فى مصر .. مع عدم التعرض لكل محاولات السينما المصرية السابقة «للاقتراب» من الموضوعات السياسية من قريب أو بعيد .. وطبيعى أننى أعبر هنا عن تقديرى الخاص الذى قد يختلف البعض معه ويتفق البعض .. ولكننى أعتقد – وهذا تقديرى الخاص أيضا – أن الأفلام المصرية التى حاولت من قبل أن تتناول موضوعات سياسية كانت تقدم السياسة من خلال الأشخاص.. بينما «العصفور» يقدم الأشخاص من خلال السياسة.. وقد يبدو أن كل الأفلام السياسية فى العالم كله بما فيها كل موجة الأفلام السياسية الأوربية الأخيرة وأكثرها مباشرة – مثل «قضية ماتيه» على سبيل المثال أو حتى «ساكو وفانزيتى» لابد أن تقدم أخطر قضاياها السياسية من خلال أشخاص.. وهذا ما لا يمكن أن ينكره أحد.. ولكن لا أعرف فيلما مصريا قبل «العصفور» طرح قضيته السياسية بهذا الوضوح والحسم والمباشرة.. دون أن تبدو الظروف السياسية للمجتمع المصرى فى «خلفية» الحواديت الشخصية الباهتة لأبطاله.. والتى لا تخرج فى مضمونها النهائى عن نفس حلقات الحب والميلودراما المغلقة.. والتى تفتقد حتى على المستوى السياسى نفسه.. وضوح الرؤية والفهم الكامل للقضية المطروحة من خلال التحليل العلمى الواعى لظروف المجتمع المصرى فى فترة أحداث الفيلم ..

ولكن المسألة مختلفة تماما فى «العصفور» .. فالمضمون السياسى هو المقدمة والخلفية معا .. وكل الأحداث والشخصيات لا تتحرك فى فراغ وانما فى اطار مرحلة تاريخية محددة.. وعلى أساس صحيح تماما من التحليل للظروف السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية جميعا

.. وبوعى كامل وجرأة كاملة فى التعبير.. بمعنى أن «الشخصيات» ليست «أبطالا» – وهناك فرق كبير – فليس فى الفيلم نجم واحد حتى على مستوى الشهرة أو الشباك. لأن المقصود فى بناء «العصفور» الأساسى ليس «الأبطال» كأفراد أو شخصيات مجردة لها ملامح وهموم ومشاكل خاصة .. وانما تصبح الشخصيات فى «العصفور» مجرد «أدوات» لنقل رسالة .. أو هى وسيلة المخرج فحسب لطرح قضيته.. ولا أريد أن أقول أن شخصيات «العصفور» هى مجرد «رموز» لأن هذا قد يدخلنا فى متاهة التفرقة بين الرمز والشخصية الحية.. وإن كان يوسف شاهين ولطفى الخولى نفسيهما قد دخلا فى هذه المتاهة دون أن يحسا وهما يكتبان الفيلم .. ففقدت الشخصيات دلالتها الحقيقية بين أن تكون رموزا أو شخصيات حية وتعلقت على الشعرة الواهية بين الاثنين فلم تصبح لا هذا ولا ذاك .. وهذا أحد عيوب الفيلم الأساسية ..

وأن كانت نفس هذه الشخصيات رغم اضطرابها الشديد هذا قد نجحت – فى حدود فهمى لها كمجرد أدوات للتعبير عن قضية سياسية – قد نجحت تماما فى طرح هذه القضية.. بدليل هذا التواصل الكامل بين الجماهير وبين الفيلم .. فرغم المستوى التكنيكى المكتمل «للعصفور» – مع التحفظات العديدة التى سأذكرها بعد قليل – فليس ما يجذب الجماهير الى الفيلم ويحقق كل هذا التواصل والفهم الكامل بينها وبينه هو المستوى الفنى للفيلم وانما قضيته السياسية التى يطرحها بجرأة ووضوح كاملين ..

والقضية السياسية في «العصفور» هى ببساطة : أن هزيمة ٦٧ لم تكن هزيمة عسكرية فقط .. وانما هى هزيمة سياسية واجتماعية أساسا.. بمعنى أن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التى كانت سائدة فى بلادنا قبل ٦٧ كان لابد أن تؤدى إلى ٦٧.. ولقد أصبح هذا كله واضحا الآن ويتحدث عنه الجميع ويواجهونه بشجاعة.. ولكن ميزة «العصفور» الأولى أنه قاله فى وقت مبكر نسبيا كان من الصعب خلاله طرح هذه الحقائق بصراحة قبل التفتح الحقيقى الذى حدث منذ حرب أكتوبر والى الآن.. وأنه قاله أيضا بالسينما .. وهى مسألة كانت تبدو مستحيلة بالنسبة لمسار السينما المصرية الذى لم يكن ممكنا أن ينتهى إلا إلى «بمبة كشر».. وبالذات فى ظروف السينما المصرية الصعبة التى بلغت أوجها لحظة اعداد «العصفور»..

وفى بناء «العصفور» تسير الأمور ببساطة ووضوح كاملين : فهناك خطان متوازيان منذ أول لقطة : خارجى وداخلى .. ضابط جيش وأخوه ضابط البوليس.. يتركان نفس البيت والعائلة ليركبا نفس العربة .. الأول ليشترك فى معركة ٦٧ ضد العدو الاسرائيلى والثانى ليشترك فى حملة للقبض على مجرم خطير من مجرمى الصعيد التقليديين.. أى أننا منذ أول لحظة فى مواجهة خطرين يهددان مصر : العدو الخارجى والعدو الداخلى.. وسرعان ما ينكمش الخط الأول فورا ليتم التركيز كله على الخط الثانى (يظهر محمود قابيل ضابط الجيش فى لقطات معدودة جدا متناثرة على بناء الفيلم) .. لأن الفيلم يريد أن يقول بوضوح شديد جدا أن الفساد الداخلى

هو المسئول الأول عن الهزيمة العسكرية .. وأن مجتمعنا بالتركيب المصرئ لمجتمع مصر ما قبل ٦٧ لم يكن قادرا على الانتصار فى أى معركة.. وأنه لا انفصال حقيقى بين الجبهتين الداخلية والخارجية .. وأن هزيمة يونيو كان لابد أن تحدث لأن البعض فى ذلك الوقت تصوروا أن المعركة يمكن أن تكون عسكرية فقط يتولاها العسكريون فقط ليس فقط فى معزل عن الجماهير بل ومع «تجميد» هذه الجماهير .. مع أن الجنود فى النهاية ليسوا سوى أبناء هذه الجماهير .. وأنهم لا يمكن أن ينتصروا إلا اذا كان آباؤهم منتصرون أولا فى الداخل (يشير الفيلم الى الأصول العائلية للمقاتلين الوحيدين اللذين رأيناهما فى الفيلم : ضابط الجيش الشاب ابن صلاح منصور ضابط البوليس الكبير .. والجندى الصغير ابن عبد الوارث عسر صاحب المطعم الفقير فى الحى الشعبى ..) .

وطوال الفيلم يستمر هذا التركيز على الوضع الاجتماعى فى مصر قبل ٦٧ .. أى على العدو الداخلى الذى لابد من الانتصار عليه قبل مواجهة العدو الخارجى.

ولكن من هو هذا «العدو الداخلى » ؟ فى البداية يوهمنا الفيلم – وحتى من خلال مانشتات الصحف مع العناوين – أنه «أبو خضر» هذا المجرم القوى فى الصعيد .. ونفهم أن أبو خضر هذا ليس مجرما عاديا يقتل الناس بدافع الهواية.. أو حتى بالدوافع المعروفة لمجرمى الصعيد .. أنه على العكس مجرم سياسى من البداية .. رغم أن أبو خضر نفسه – الذى لا نراه أبدا طوال الفيلم لأنه لا يعنينا – ربما لم يكن يدرك أنه جزء من لعبة سياسية .. ولكنه يحمى عمليات سرقة آلات المصنع الذى تم وضع حجر أساسه منذ ست سنوات .. وهو يقتل الخفير الذى يحاول التصدى لحراسة الآلات .. والمصنع هنا رمز لعملية تحول اجتماعى كامل يرفضه البعض لأن التصنيع – وهذه بديهية – يغير الملامح والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى مجتمع زراعى قبلى متخلف (يذكرنا الفيلم بين وقت وآخر بعدد العمال الذين كان يمكن أن يعملوا فى المصنع) .. وسرقة آلات المصنع تصبح بهذا المعنى ليس فقط مجرد عملية نهب منظمة بقصد الاثراء.. وانما أولا وأساسا عملية تعطيل لتحول اجتماعى يمكن أن يؤدى إلى تقدم الشعب المصرى ورفاهيته .. والذين يسرقون المصنع هم الذين كانوا يريدون منع تقدم الشعب المصرى.. والذين كانوا يخنقون حريته لهذا الهدف وبالتحديد .. والذين كان لابد أن يصنعوا له نتيجة لذلك وبسبب ذلك أيضا هزيمة فى حجم ٦٧.

وهذا ما يقوله «العصفور» بوضوح وذكاء شديدين ..

ولكنه لا يقول ذلك ويهرب .. أنه يضع أيدينا على الجناة أيضا .. ليحذرنا منهم أولا .. ولنكشفهم ونتحرك ضدهم ثانيا .. وعبقرية «العصفور» فى تصورى أنه كان «نبوءة» أكثر منه فيلما .. لأن الحوار السياسى الحر والمفتوح الذى يدور فى بلادنا الآن يؤكد أن «العصفور» كان على حق .. وهذه هى القيمة الكبرى لهذا الفيلم العظيم الذى تشاهده جماهيرنا الآن وبالتحديد ..

ولكن مثل أى فيلم آخر.. فان القيمة السياسية الكبيرة «للعصفور» كنموذج للسينما المصرية المطلوبة لبلادنا فى ظروفها الحالية بالذات.. والذى لابد من حمايته من جانب كل الشرفاء ليستطيع مواجهة «بمبة كشر».. إلا أنه لابد من مناقشته فنيا ..

● اذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا قدرة تكنيكية بلا جدال - وهذا رأيى الشخصى بالطبع - فانه يصل فى «العصفور» الى قمة نضجه التكنيكى.. إن خبرات هذا المخرج العظيمة كلها خلال عمله الطويل المقاتل بلا كلل خلال ربع قرن .. تتركز كلها وتتقطر فى هذا الفيلم الذى نحس فيه أننا أمام مخرج لا يفهم حرفته جيدا فقط .. وانما وصل فيها أيضا الى القمة حتى بالقياس الى المستويات العالمية .. ولن أتحدث هنا عن قدرته على تحريك الكاميرا والممثل أو عن التكوينات الرائعة التى جعلت من كل كادر عملا جماليا قائما بذاته ودون أن تتحول الجمالية هنا إلى هدف فى ذاته فى معزل عن الحدث أو الواقع أو مفروضا عليه وليس نابعا منه .. فهذه كلها بديهيات بالنسبة لمخرج فى خبرة يوسف شاهين.. ولكن العاملين اللذين لا يمكن انكارهما فى هذا الجانب هما تصوير مصطفى امام الذى يلمع اسمه بسرعة كواحد من أفضل مصورينا.. بحيث يمكن أن نقول أن مصطفى امام ورمسيس مرزوق بالاضافة الى معلمهما الكبير الفنان عبد العزيز فهمى يحققون الآن أفضل مستويات التصوير فى السينما المصرية ويقفون بكفاءة كاملة الى جانب المستويات العالمية .. أن الضوء واللون فى «العصفور» يتحولان الى شعر وخيال دون أن يفقدا أيضا قدرتهما على تذكيرك دائما بالواقع.. فى المشاهد الخارجية بالصعيد بالذات تصبح الصور اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى..

والعامل الثانى فى تحقيق تفوق عنصر اكتمال الصورة فى «العصفور» هو ديكور نهاد بهجت.. إن هذا الفنان الشاب الموهوب الذى يعمل منذ سنوات قليلة ويلمع بسرعة هو اضافة حقيقية للسينما المصرية الجديدة المتقدمة.. إنه يملك حسا مرهفا شديد الرقة والأناقة يمكن أن يرتفع بمستوى المناظر فى الفيلم من السوقية والقبح وفقدان الذوق الى مستوى آخر متحضر.. ولكنى كنت أقول لنهاد بهجت دائما أن المشكلة فى ديكوراته هى أنها اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى. أناقتها تبدو دائما مفروضة على الواقع وعلى مستوى الشخصيات المعيشى .. وكان نهاد بهجت يقول دائما أيضا أنه يعمل فى أفلام لا يعرف مخرجوها شخصياتهم ولا مستواهم المعيشى.. وأن كل ما كان يبقى له هو أن ينقذ هو عمله الخاص فى محاولة تحقيق شىء من جماليات وذوق الصورة على الأقل .. وهى قضية صحيحة على أى حال .. وإن كانت مشكلة الفيلم المصرى ليست الديكور بالتأكيد .. إلا أن الديكور فى «العصفور» ليس مجرد «المنظر» الذى تدور فيه الأحداث .. بل هو جزء أساسى من بناء الفيلم .. فهو اطار لتكوين الشخصيات والأحداث ولأن نهاد بهجت يعمل هذه المرة مع مخرج يعرف ماذا يريد أن يقول فانه يقدم فى «العصفور» وفى «زائر الفجر» أفضل مستوياته .. وكان غريبا أن يقدم تصوره لحى بين

السرايات (بيت بهية والمطعم) بهذا الاحساس الواقعي المقنع الذى لا يفقد الجمال أيضا .

● يملك يوسف شاهين الشجاعة ليقدم فيلما بلا نجوم .. ولا تخذله الأسماء المغمورة التى اختارها لتحمل عبء العمل كله .. إن محسنة توفيق فى «العصفور» شيء مذهل .. إنها ممثلة عظيمة فى حجم ايرين باباس وجان مورو وسيمون سينوريه.. وطبيعي جدا أن تتجاهلها السينما المصرية التى تهرب من المواهب الحقيقية خوفا من أن يرتفع مستواها وتصبح سينما جيدة .. وهناك أيضا على الشريف هذا الكنز الهائل من الحيوية والتدفق والصدق والقدرة على التعبير عن شخصية بخشونة وحرارة الشيخ أحمد .. ولكن من غير يوسف شاهين يمكن أن يكتشف طاقات على الشريف ؟ .. ويتفوق صلاح قابيل فى دور هو أفضل أدواره بلا جدال .. فأين كانت مختفية هذه القدرة الرائعة عند صلاح قابيل .. وما مصيرها أيضا ؟

● ولكن يظل فى «العصفور» شيء يقلقك طول الوقت .. ويجعلك تخرج من دار العرض لست راضيا تماما .. أنك تحس أنه كان يمكن التعبير عن هذا الموضوع الهام واستغلال هذه القدرات المتفوقة بشكل أفضل .. إن الخلل الرئيسى فى «العصفور» هو بناء السيناريو .. إن يوسف شاهين يبدو مهتما جدا باستخدام تكنيك السيناريو الجديد فى السينما الأوربية .. ولكنه اذا كان قد طبقه من قبل بنجاح نسبى فى «الاختيار» فلأن الموضوع كان يحتمل ذلك .. ولكن القضية التى يطرحها «العصفور» لم يكن يناسبها أبدا هذا التكنيك فى بناء السيناريو .. لأن القضية السياسية وبالذات فى فيلم مصرى عن هزيمة ٦٧ يجب أن تصل الى الناس وبشكل أبسط .. فنحن لا نصنع أفلامنا للنقاد والمهرجانات .. والنتيجة المؤسفة أن ثلثى «العصفور» بالضبط يسيران بتخبط وغموض شديدين من خلال الخطوط العديدة المتداخلة والقطعات السريعة والقفزات غير المترابطة ولا المفهومة.. وساعد على ذلك أيضا المونتاج العصبى المتوتر الذى لم يحقق لا التتابع الزمنى المتدفق.. ولا حتى الاشباع فى كل لقطة وبالتالى فى كل مشهد .. وبالتالى تبدو المواقف والمعانى مبتورة ومتوترة فى لعبة تكنيكية بحتة .. بحيث لو أعيد مونتاج الفيلم بشكل أكثر هدوءا ومنطقية لأصبح «العصفور» العظيم شيئا أعظم !

● نشرة « نادى السينما » – السنة ٧ النصف الثانى – العدد ١٢ – ١٩٧٤/٩/١٨

« بمبة كشر » والصمت المريب !

انتهى عرض فيلم «العصفور» بعد أربعة أسابيع استطاع أن يكافح خلالها من أجل البقاء وسط ظروف بالغة الصعوبة لم يكن مقدرا له خلالها أن يقاوم أكثر من ذلك.. خاصة بعد أن لحق به «بمبة كشر» ليجهز عليه تماما.. بحيث يمكن اعتبار صمود «العصفور» لأربعة أسابيع انتصارا كبيرا لم يكن يتوقعه أشد المتفائلين .. رغم أنه على مستوى آخر يمكن اعتباره هزيمة لا شك فيها .. اذ أن هذه الأسابيع الأربعة أصبحت الحد الأدنى لبقاء أى فيلم مصرى فى دار العرض فى الفترة الأخيرة.. بعد أن أصبحت أردأ الأفلام وأسخفها فكراً وتكنيكيا تستمر بالشهور .. وبعد أن بقى فيلم فى مستوى «أنسات وسيدات» عشرة أسابيع كاملة..

وليس هنا بالطبع مجال تحليل أسباب هذه الظاهرة التى قد يكون معظمها واضحا للجميع .. والتى تتركز جميعها ببساطة شديدة حول تركيز معظم أفلام الفترة الأخيرة على اعطاء المتفرج البسيط شحنة شديدة الاغراء من المشهيات الحسية الفجة التى تصنع له عالما ورديا تستيقظ فيه أدنى غرائزه وتتبلد أنقاها وأكثرها وعيا .. بحيث تتحول السينما الى عملية تخدير ملونة لانسان مكدود يريد أن ينسى متاعبه ويحلم .. ويجىء «العصفور» ليقدم سينما مختلفة تماما.. يمكن اعتبارها نوعا من «سينما الصدمة» التى توقظ المتفرج فجأة ليواجه نفسه وواقعه.. وتأخذه قسرا وبلا سابق انذار وبعيدا تماما عن التيار السائد .. ليقتحم مأساته ويتذكرها ويعى دروبها ليحوز تكرارها.. ومن هنا قيمة «العصفور» الأساسية كما سبق أن قلت حين تعرضت له بالتفصيل .. فرغم أنه ليس فيلما ثوريا بالمعنى الدقيق للكلمة .. إلا أنه جاء شيئا منفردا تماما بمستواه السينمائى وبمضمونه وبالذات فى الظروف التى عرض فيها بعد الموجة الهائلة من أفلام الجنس والغناء والميلودراما والكوميديا الغليظة والغناء.. التى عودت المتفرج على نوع شديد الانحطاط من السينما تصور معه أن هذه هى السينما الوحيدة فى العالم.. ولو أن «العصفور» عرض وسط ظروف سينمائية أكثر صحة ونقاء.. ووسط تيار متكامل ليس حتى من الأفلام السياسية أو «الهادفة» أو حتى الجادة.. بل مجرد «النظيفة» حتى فى مستواها التجارى .. فلربما كان

«للعصفور» شأن آخر .. ولربما استطاع أن يبقى عشرة أسابيع على الأقل مثل «آنسات وسيدات»..

ومع ذلك فان مجرد صمود «العصفور» أربعة أسابيع هو انتصار أكيد كما قلت .. فلقد كنت شخصيا أكثر تشاؤما من ذلك.. ولعلنا مخطئون .. ولعل تجربة «العصفور» تؤكد أنه ما زالت هناك بقية من أمل .. وأن الجمهور لم تتم مصادرته نهائيا لحساب «بمبة كشر» وسوابقها.. وقد لا نكون خسرنا المعركة تماما.. وقد ينجح أربعة أو خمسة أفلام فى السنة من مستوى «العصفور» فى الحفاظ على البقية الباقية من الأمل فى السينما المصرية والمتفرج المصرى معا ..

واذا كان «العصفور» يمثل هذا التيار الخاص من السينما المصرية الذى ما زال يناضل من أجل التعبير عن الواقع المصرى وبأكثر الأساليب السينمائية تقدما رغم كل العيوب .. فان ظروف عرضه شاءت أن تقدم فى مواجهته وفى نفس الفترة فيلم «**بمبة كشر**» الذى يمثل نقيضه الكامل فى أقصى تطرفه فى تجسيد التيار السائد ..

ففى «بمبة كشر» يعود حسن الامام مرة أخرى – لعلها الخامسة أو السادسة أو العاشرة – الى عالم الراقصات والغوازى والكباريهات الذى تخصص فيه وحقق نجاحه المكتسح حتى أصبح «مدرسة» متكاملة قائمة بذاتها هى أقوى مدارس السينما المصرية الآن وأكثرها رواجا وأشدها تأثيرا على المستوى التجارى والمعنوى شئنا أم أبينا.. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال أشد المتشائمين أن يصل الانحدار والابتذال والرخص الفنى والفكرى معا الى ما وصلت اليه «مدرسة العوالم» هذه فى «بمبة كشر».. فهو شىء لا يمكن وصفه أو نقده أو التعرض له بمجرد الاشارة.. حيث تبقى الكلمات مجرد أدوات تعبير عاجزة عن نقل كل ايحاءات الصوت والصورة والتأوه والفحيح والقبح والبشع على كل المستويات الفنية والأخلاقية جميعا ..

فمرة أخرى يجد المتفرج المصرى نفسه مطالباً بأن يجلس فى السينما ليأخذ درسا فى التاريخ من خلال حياة وآلام وصعود وهبوط وغراميات ودموع راقصة.. تحب ابن الباشا وتنجب منه بنتا .. ولكن «العائلة» تجبره على طلاقها.. بينما الباشا نفسه يعشق الراقصة.. ومن الصراع بين الباشا وابن الباشا حول الراقصة يموت الباشا وينتهى الفيلم بمصالحة بين كل الطبقات حيث يبتسم الجميع ببلاهة ..

واذا كان هناك مخرج معجب بالراقصات ويقدمهن ويعتبرهن أشرف نساء العالم وقائدات النضال الوطنى ومحركات التاريخ .. فهو حر فى روايته تلك .. ولكنه ليس حرا فى أن يفرض علينا هذا الموضوع الى الأبد فى أفلام تمولها هيئة السينما.. واذا كان معقولا أو مقبولا أن نرى هذه الموضوعات عشرات المرات لأنها أرخص الوسائل لاعجاب الناس فى غيبة السينما الجيدة .. فان هذا كان يجب أن يتوقف – ولو مؤقتا ومن باب التظاهر بالحياء – بعد ٦ أكتوبر لننتج فيلما عن عساكر أكتوبر..

ولا يمكن أن يتحدث أحد عن المستوى السينمائى «لبمبة كشر».. فان مفردات السينما التى يستخدمها المخرجون من أيام لوميير تصبح أدوات مبتذلة ومهانة لتقدم أحط الأفكار والمعانى والدلالات الجنسية والتأوهات والراقصات وكميات اللحم البشرى المترهل التى تملأ الشاشة والامتهان المخجل للتاريخ والرقص والفن والصراع الاجتماعى والأخلاق ولذوق المتفرج المصرى ونقوده من أجل مزيد من تحويل السينما الى كباريه رخيص .. ينقصه حتى لمسة الفن فى الكباريه !

ولكن الظاهرة المخيفة أكثر من «بمبة كشر» نفسها.. هى الحملة الاعلانية الغريبة التى صاحبت هذا الفيلم من كل أجهزة الاعلام المقروءة والمسموعة.. بحيث تبدو كل كلمة كتبت أو قيلت اعلانا مدفوعا.. إن هناك حملة مريبة لتكريس هذا الفيلم بأكثر مما حدث ربما فى تاريخ السينما المصرية كله .. ولقد أصبح «النقاد» الزائفون يبيعون كلماتهم بأرخص الأثمان وبلا خجل .. فأين النقاد «الآخرون»؟ لماذا يهربون من قول كلمتهم الصريحة فى وقت تصبح مطلوبة فيه أكثر من أى وقت آخر .. اذا كانوا أمناء حقا لرسالتهم ولدعواهم الكثيرة .. أليست مؤامرة الصمت والتجاهل والتعالى هذه هى جزء من حملة التستر على «بمبة كشر»؟

● نشرة « نادى السينما » السنة ٧ – النصف الثانى العدد ١٤ – ١٩٧٤/١٠/٢

الرصاصة .. لا تزال فى جيبى !

الانطباع الايجابى الأول عن فيلم «**الرصاصة لا تزال فى جيبى**» هو اقدام القطاع الخاص على انتاج فيلم ضخم وشديد التميز بالنسبة للمستوى التقليدى لسينما هذا القطاع التى كانت قد وصلت الى مستوى شديد التخلف.. وعندما يعرض «الرصاصة» فى مواجهة «بمبة كشر» وفى نفس الوقت ولا يفصل بينهما إلا مائة متر.. فاننا لابد أن نصفق «للرصاصة» بلا تحفظ..

فلعل أكثر ما نطمع فيه من القطاع الخاص هو أن يحاول الارتفاع الى مستوى البلد واهتماماتها الحقيقية.. وأن يقدم أفلاما جادة ونظيفة ولها علاقة بعالمنا.. حيث يصبح وجود هذا الاتجاه لمجرد صنع أفلام «نظيفة» خالية من الابتذال والمتاجرة بقصص كفاح الراقصات وأجسادهن.. مكسبا كبيرا وسط الاتجاهات المريضة الأخرى المسيطرة على سينما القطاع الخاص..

ولكن ليس لهذا بالطبع علاقة بالتقييم الموضوعى لفيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» من الناحية السينمائية.. فالنوايا الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. ومحاولة الحديث عن حرب أكتوبر فى فيلم لا تشفع وحدها للفيلم أو تعفيه عن المناقشة..

أن ما علينا أن نتحدث عنه الآن هو الفيلم كما شاهدناه بالفعل على الشاشة حيث نجد أنفسنا أمام محمود ياسين الجندى العائد من كابوس حرب ٦٧ حيث لم يحارب أحد ولكن انهزم الجميع .. وفى «فلاش باك» جيد التنفيذ نرى هذا الجندى هائما فى الصحراء منسحبا تحت طلقات هليكوبتر العدو بينما تتناثر حوله جثث رفاقه الذين بيعوا بلا ثمن .. وهو خيط جيد تماما كان يمكن للفيلم أن يستفيد منه أكثر وأعمق من ذلك ليصبح سر أزمة البطل الحقيقية بدلا من تلك الأزمة الغرامية المفتعلة التى غرق فيها الفيلم وأغرقنا معه بعد ذلك .. ولكن الفيلم يبتر هذه البداية الجيدة نهائيا بعد ذلك ويكتفى بمشهد الجندى العائد فى القطار الى قريته .. وبقية الركاب يسخرون منه، باستخفاف وابتذال شديدين دون أن يتعمق الفيلم الأسباب الحقيقية وراء هذه السخرية أو وراء هذه الهزيمة .. فالفيلم لا يشغل نفسه من البداية للنهاية بأن يفسر لماذا لم يحارب هذا الجندى عام ٦٧ وهو نفسه الذى حارب بعد ذلك فى عام ٧٣.. ولو تخلينا عن الرموز

الواضحة جدا الى حد الافتعال السطحى.. فان هزيمة ٦٧ كان سببها عباس مشرف الجمعية التعاونية .. وهو سبب هزيل ومضحك الى حد البكاء !

وهذ «الرمز» الذى اسمه عباس (يوسف شعبان) هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية .. الذى لا يختلف فى ملامحه عن أى شرير آخر كل قضيته سرقة البنت من البطل .. فهو لص وكاذب وفاسد تماما استطاع أن يسيطر على القرية سيطرة كاملة بمجرد خطبة رأيناه يلقيها على ثلاثة فلاحين.. وسواء على المستوى الرمزى أو الحقيقى فان التحليل «السياسى» لسيطرة هذا «العباس» على مقدرات القرية كلها يبدو تحليلا رومانسيا شديد السذاجة .. فكيف خدع عباس القرية كلها وسلب الفلاحين عقولهم ؟ وكيف خضعوا له بهذه البلاهة ؟ وما هو سر قوته الخارقة سوى اشتراكه فى السرقة مع أحد أعيان القرية وزجاجة الويسكى التى رأيناه يشربها فى بيته ؟ وما هى حقيقة العلاقات الطبقية والاجتماعية التى تحكم هذه القرية بحيث تجعل هذا الافاق المخادع يرتبط بهذا الثرى الجالس طوال الوقت على كنبة فى قصره الفخم ليقهر الفلاحين بهذا الشكل الذى تنسحق فيه ارادة الفلاحين تماما ؟ .. وماذا كان دور محمد (محمود ياسين) الشاب الجامعى الوحيد الذى رأيناه لا يصنع شيئا أبدا سوى القراءة ببلاهة وهو يفلسف كل شىء حتى حبه المفتعل لبنت عمه ؟ هل يريد الفيلم بهذا الاستخفاف العابر أن يدين سلبية المثقفين ومسئوليتهم عن هزيمة ٦٧ ؟ ..

ويقودنا هذا الى الشخصية المحورية الثانية : فاطمة (نجوى ابراهيم) التى يقول البعض – أو يقول الفيلم – أنها ترمز الى مصر .. حتى أننا نراها تلبس فساتين شيك جدا وقاهرية تماما ولكن لونها أخضر .. وبعد أكتوبر تلبس فستانا أبيض .. فى أشد محاولات الرمز سذاجة وشكلية .. فمن هى فاطمة بالضبط ؟ ما هى حقيقة تكوينها الشخصى أو الأخلاقى ؟ أنها تكون كارثة لو كانت ترمز الى مصر حقيقة.. فهى من ناحية بنت ثرى القرية اللص الذى يتحالف مع عباس السفاح .. وبالتالى ليست طبقيا ولا فكريا من الفلاحين .. بل أنها مشبوهة حتى أخلاقيا .. لأننا بعد أن نتصور أنها على علاقة حب مع محمد ابن عمها.. نفاجأ بها تستجيب بانحلال غريب لمغازلات عباس .. بل أنها تلعب بعواطف محمد لعبة حقيرة عندما تلوح له بطلب عباس الزواج منها .. ويظل موقفها العاطفى نفسه غامضا : فهل هى تحب محمد أم تستجيب لاغراء عباس وسطوته المادية ؟ .. أننا على العكس نراها تنحاز لعباس باختيار كامل .. بل أننا نفاجأ بها تذهب الى بيته بحريتها الكاملة لتنظفه كالخادمة «وتنفض» السجاجيد .. بحيث يكون طبيعيا جدا أن تمنحه جسدها بلا مقاومة حقيقية.. فأين عنصر «الاغتصاب» هنا ؟ وماذا كنت تفعل أنت لو كنت مكان عباس وجاءتك فاطمة «برجليها» لتنفض لك السجاجيد ؟

ويصل الرمز الى قمة سذاجته بعد ذلك حينما تقع فاطمة فى الوحل .. ليمد محمد يده ليأخذ بها وقد تلطخ وجهها بالعار .. فمسئولية من هذا العار ؟ .. إن سلبية محمد «رمز المثقفين» تستمر

حتى بعد هذا الموقف المأساوى الذى «اغتصبت» فيه حبيبته دون أن يحرك ساكنا لا قبل الاغتصاب الوهمى ولا بعده . بل إن كل ما يفعله هو أكثر الأشياء غرابة وافتعالا .. تصوروا شابا جامعيا يترك دراسته ليلتحق بالجيش لا ليدافع عن وطنه وانما لمجرد أن يتعلم اطلاق الرصاص ليقتل الرجل الذى اغتصب حبيبته !! فحتى التطوع فى الجيش يصبح لعبة شخصية لحل مشكلة غرامية كان لا يمكن أن تحدث أساسا ..

المهم أن كل الناس يتفرجون على هذا كله وقد اختفى أهل القرية - أو الشعب - تماما .. إن الناس لا وجود لهم فى هذا الفيلم على الاطلاق.. ولكننا نفاجأ بهم يحاربون بضراوة فى أكتوبر وكأنهم جاءوا من فراغ.. ولا يمكن للرموز ان تقدم اجابات لأى أسئلة .. لأن الرمز يفقد قيمته فى العمل الفنى لو لم يكن قابلا للاسقاط على الواقع بمنطقية تامة تقنعنا بتطابق الشخصية فى مستواها الرمزى ومستواها الواقعى بلا انفصال .. وهو ما لا يتوافر فى شخصيات أو أحداث هذا الفيلم الذى يجد نفسه فى مأزق فيحل المشكلة كلها حلا سماويا يختفى فيه عباس فجأة ونهائيا وبالصدفة البحتة دون أن يفسر لنا الفيلم هذا اللغز: أين اختفى عباس وكيف .. ؟ وكيف أصبح ممكنا بعد ذلك أن تحل كل مشاكل القرية ويتجاوز المقاتل المصرى كل حواجز الخوف والوهم ليحارب بهذه الشجاعة ؟

ان الاطار الدرامى لهذا الفيلم هو أسوأ ما فيه .. حيث تبدو الأحداث الشخصية متخبطة بين الرمز والواقع فلا تقنع أحدا .. وحيث تظل تحت مستوى الجزء الخاص بالمعارك الذى لا أتصور كيف كان يبدو الفيلم بدونه .. وفى المعارك التى يقدمها الفيلم نحس بمستوى آخر تماما .. فواضح أن القوات المسلحة قدمت امكانيات هائلة للفيلم ولم تبخل بشىء .. ورغم أن المعارك هى أفضل معارك قدمتها السينما المصرية الى الآن .. فقد فشلت الصياغة السينمائية استغلالها بحيث تعكس روح وتلاحم أكتوبر البطولية .. فكل الأسلحة تضرب بمفردها وعلى التوالى ومن جانب واحد .. والعبور العظيم بدا كما لو كان نزهة خلوية لاجتياز القناة .. وأفضل مشاهد القتال هو اقتحام وتحرير مدينة القنطرة من حيث التنفيذ الجيد والحى والشديد الاقناع .. وحيث بدت المواجهة الحقيقية بين العدو والجندى المصرى الذى حارب كما لم يتصور أحد .. وكانت هذه هى النهاية المناسبة تماما للفيلم .. بدلا من أن يعود بنا الى قصة الغرام المضحك بين محمد .. وفاطمة التى لم يغتصبها أحد !!

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/١٠/٢٦

«عجايب يا زمن» .. فعلا !

وهذا نموذج آخر للعمل الأدبى العالمى عندما يصبح فيلما مصريا ..

أن رواية الكاتب الامريكى جون شتاينبيك «شرق عدن» تصبح فيلما من إخراج حسن الامام باسم «**عجايب يازمن**».. وهى نفس الرواية التى أصبحت فيلما أمريكيا أيضا أخرجه ايليا كازان فى بداية الخمسينيات وقدم فيه اكتشافه الأسطورى الممثل الراحل جيمس دين .. وفى الفيلم المصرى فان جيمس دين يصبح حسن يوسف .. وأمه جوفان فليت تصبح هند رستم وحبيبته جولى هاريس تصبح ميرفت أمين .

وباستثناء الشخصيات والعقدة الرئيسية فلا علاقة للفيلم المصرى بالأصل الروائى ولا بالفيلم الامريكى من قريب أو بعيد .. فان كل شىء من الملامح الموضوعية والسينمائية الرائعة يدخل فى «طاحونة» السينما المصرية التجارية ليتحول الى ميلودراما سوقية رديئة المستوى وشديدة الافتعال والتسطيح ..

ولقد شهد الموسم الحالى عودة السينما المصرية الى اقتباس القصص أو الأفلام العالمية الناجحة وتمصيرها فى ثلاثة نماذج شهدناها على التوالى هى «امرأة عاشقة» المأخوذ عن «فيدرا» و «الاخوة الأعداء» المأخوذ عن « الاخوة كارامازوف» ثم «عجايب يا زمن» المأخوذ عن «شرق عدن» ورغم أن هذه الظاهرة تعكس فى حد ذاتها افلاس السينما التجارية وعجزها عن تناول موضوعات مصرية رغم كل الامكانيات السينمائية الهائلة التى تمنحها حياتنا لكل من يحاول أن يفكر وأن يلمس واقع بلده أولا قبل أن يقلب فى الدفاتر القديمة للسينما الأجنبية.. إلا أننا يمكن أن نتغاضى عن هذا الهروب لو أن هذه الطبعات المصرية قدمت جديدا على المستوى السينمائى.. أو نجحت على الأقل فى خلق علاقة من قريب أو بعيد بالواقع المصرى .. ولكن ما الذى أضافه «عجايب يا زمن» الى «شرق عدن»؟

إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى – وبعد عشرين سنة كاملة – إلا الخيط الميلودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات الأفلام الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الازمة التى عاناها رشدى أباظة فى فيلم

«الطريق» عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول .. ولكن «عجايب يا زمن» يركز كثيرا على خيط واحد من القصة الأمريكية .. وهو تفضيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنه الآخر حسن يوسف كنوع من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم .. ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسا ومنطقيا فى العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتى تتراوح بين الحب والكراهية .. فان تسطيح هذه العلاقة فى الفيلم المصرى يحول موقف الأب من ابنه الأصغر الى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحيانا .. بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماما وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطمع فى الزواج منها بينما تهجره هى فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيع تماما ملامح عواطفها الحيرى تجاه هذا الأخ كما قدمها ايليا كازان والتى تتراوح بحساسية فائقة بين حبها الكامن له وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقرى جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. أما الخيط الرئيسى الثالث وهو عقدة جيمس دين من ماضى أمه المجهولة جوفان فليت التى يبحث عنها ويحبها ويخشاها ، والتى تصل الى قمتها فى المشهد الرائع الذى يقابلها فيه لأول مرة فى البيت المشبوه الذى تعمل فيه فانها تتحول الى هذا المشهد الهزيل الذى يكتشف فيه حسن يوسف أنه أمه هند رستم راقصة تملك كاباريه يتردد عليه الابن لكى تصبح هناك فرصة هائلة بالطبع لتقديم عدة رقصات وأغان تؤديها لبلبة وهند رستم .. التى يصر المخرج على أن ترقص وتغنى دون أن تملك القدرة على ذلك .. فهى تغنى بصوت مؤدية أخرى.. وترقص بفساتين طويلة وبلا رقص بحيث يبدو ان الكل يرقص من حولها ما عدا هى .. وهو نفس ما فعلته من قبل فى فيلم «ملكة الليل».. فاذا لم تكن ظروفها تسمح لها بمثل هذا الدور .. فلماذا توافق على أدائه ؟

واذا كانت الشخصيات تفتقد الأعماق والمبررات الحقيقية .. والصراع يتحول الى مجرد مواقف ميلودرامية فان من الطبيعى أن ينهى الفيلم كل أزماته بتوبة الجميع وعقد نوع من «المصالحة» التى تفتقد المنطق . ففى السينما المصرية فقط يمكن أن يكره الناس بعضهم الى حد الموت .. ثم يحبوا بعضهم فجأة الى حد البكاء ! .

وتبقى فى النهاية ملاحظة لابد منها حول محاولة المصور الموهوب رمسيس مرزوق لصنع شيء جيد ينجح فيه الى حد كبير فى مشهد رقصة لبلبة التى جدد فيها فى استخدام الإضاء واللون .

.. ولكن على رمسيس مرزوق أن يتوقف ليسأل نفسه : ما الفائدة .. وإلى أين ؟

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/١١/٢

أفلام عام : ١٩٧٥

الحفيد

إخراج: عاطف سالم - سيناريو: أحمد عبد الوهاب وعاطف سالم. - قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار. - تصوير: كمال كريم - مونتاج: عبد العزيز فخرى - موسيقى: فؤاد الظاهرى. - تمثيل: ميرفت أمين - نور الشريف - عبد المنعم مدبولى - منى جبر - كريمة مختار.

إذا أتيحت لنا الآن فرصة إعادة رؤية فيلم «أم العروسة» الذى أخرجه عاطف سالم عن قصة عبد الحميد جودة السحار وسيناريو عبد الحى أديب - عام ١٩٦٤.. فإننا نكتشف أن هذا الفيلم هو بالفعل واحد من أفضل أفلام السينما المصرية من حيث تناوله لمشاكل الأسرة المصرية المتوسطة تناولاً واقعياً بسيطاً وشديد الصدق.. وبأسلوب يقترب من الكوميديا النقدية رغم جنوح الفيلم أحيانا إلى بعض المواقف الميلودرامية التى قد تكون مبررة رغم ذلك بالظروف الاقتصادية الصعبة التى تدفع رب الأسرة - عماد حمدى - الموظف المصرى العادى إلى اختلاس مبلغ من أموال الشركة أو المرفق الذى يعمل فيه.. ليواجه نفقات زواج إحدى بناته.. وهو الزواج الذى لابد من إقامته باحتفالات مرتبطة بالتقاليد المظهرية المقدسة بالنسبة للبُرجوازية المصرية الصغيرة أياً كانت ضائقتها المادية.

ولقد قدم «أم العروسة» هذا الواقع الص]ب بأمانة شديدة: البيت المزدحم بأطفال أسرة تصفض تحديد نسلها طبقاً للإعتقاد المصرى التقلـــى بأن الأطفال ينزلون من السماء وأرزاقهم معهف.. والأب عماد حمدى والأم تحية كاريوكا فى محهولتهما المستميتة لتدبير مطالب أولادهما المادية بالقدر المحدود جداً من الدخل الشريف.. ثم مواجهة مطالب الأبناء العاطفية أيضاً التى يواجهها الآباء عندما يكتشفون فجأة أن الأبناء تفتحت قلوبهم أيضاً للزواج..

ولقد كان «أم العروسة» واحداً من محاولات عاطف سالم الأولى لصنع ما كان يمكن أن يكون سينما مصرية واقعية.. لولا أن أجهضت محاولاته تلك بعد ذلك تحت عجلة السينما التجارية الرديئة التى انتهت بواحد من أفضل مخرجينا إلى «الملكة وأنا».

وفى «الحفيد» يعود عاطف سالم إلى نفس الموضوع محاولاً أن يكرر نجاح «أم العروسة»

وصدقه وواقعيته ومستواه الجيد ومع نفس كاتب القصة والحوار عبد الحميد جودة السحار.

ولكن إذا كان يقال إن «الأب الروحى- الجزء الثانى» دليل على أن «تكملات» الأفلام يمكن أن تكون أفضل من البدايات.. فإن «الحفيد» هو دليل على العكس على خط مستقيم.. رغم انتفاء أى عنصر للمقارنة بالطبع مع «الأب الروحى».. ويظل «أم العروسة» عملاً رائعاً - بمقاييس السينما المصرية - يصعب تكراره..

إن «الحفيد» يبدأ من حيث انتهى «أم العروسة» بمشهد وداع الأسرة لابنتها ميرفت أمين التى تترك البيت ليلة زفافها إلى نور الشريف.. حيث تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى بيت العروسين فى مشهد سخيف بالغ الطول يحاول أن يقنعنا بأن العروس «مكسوفة» إلى أقصى حد مما سوف يحدث لها مع زوجها فى ليلتهما الأولى.. وبسذاجة شديدة يحاول الزوج إقناع عروسه التى تتذلل بما يتناقض تماماً مع منطق فتيات اليوم.. خصوصاً عندما نكتشف أن العروس طالبة جامعية.. يقدم الفيلم زميلاتها فى الجامعة فى ملابس وماكياج بنات الليل المدربات جداً على هذه الأشياء.. ويقطع الفيلم هذا المشهد مع مشهد الأسرة نفسها وقد انتهى الفرح وأصبح على الأب أن يواجه نفقاته بمفرده..

ويحاول الفيلم أن يستكمل خطه الأول فى «أم العروسة» بمتابعة مشاكل البيت المزدحم بالأطفال الأشقياء.. والأم الطيبة - التى تلعبه هنا كريمة مختار بدلاً من تحية كاريوكا العظيمة التى يفقد الفيلم الثانى كثيراً من مذاقه المصرى الحار بغيابها.. كما يحاول السيناريو أن يقدم بعض الخطوط المتوازية للأختين - ميرفت أمين ومنى جبر - اللتين تزوجتا وتركتا البيت.. مع العودة دائماً إلى الأب عبد المنعم مدبولى الذى أدى باقتدار كبير دور الأب المصرى الذى يحاول مواجهة مطالب زوجته التى لا تنقطع بكل ما يكمن فى شخصية الأب المصرى من طيبة وعجز أمام عواطفه الأسرية التى لا يستطيع منها فكاكاً.

ولكن الأحداث تتوالى بلا مشاكل حقيقية رغم ذلك.. خصوصاً بعد أن استهلكنا الفكرة الأساسية فى الفيلم الأول.. فما هو الجديد الذى يطرحه الفيلم الثانى؟

إن المشكلة تبدو هنا مشكلة تحديد النسل.. إن نور الشريف وهو المهندس الشاب المثقف يرفض بعقل شديد أن تنجب زوجته ميرفت أمين فى بداية زواجهما على الأقل.. وهى مسألة منطقية تماماً ومتفقة مع الدعوى السائدة فى مجتمعنا كله الآن.. ولكن الزوجة تحمل نتيجة خطأ ما مما يؤدى إلى غضب زوجها وهجرها هى لبيت الزوجية.. وهو موقف مفتعل من الأساس لكى يخلق الفيلم لنفسه مشكلة يدور حولها.. بينما تتركز معظم الأحداث فى النصف الثانى من الفيلم حول حمل الأخت الثانية - المتزوجة مع مهندس أيضاً.. لإن كل أبطال السينما المصرية الآن مهندسون! - ويستغرق مشهد الولادة - الذى أدته منى جبر بإجادة غير متوقعة - ثلث الفيلم الأخير كله.. ويفقد المونتاج سيطرته تماماً على مشهد الولادة هذا الذى يقدمه بإسهاب ممل.. كما

يفقد سيطرته على الفيلم كله الذى تطول كل مشاهده بلا مبرر كوسيلة للتغلب على فقر المادة المروية..

وفى احتفال «سبوع» المولود الجديد حيث يغنى الأطفال أغنية محشورة فى الفيلم لتكسر أسلوبه غير الغنائى من البداية... يصبح الجميع سعداء بالطبع.. ويعود الزوج الغاضب نور الشريف إلى زوجته الحامل وكأنه اقتنع بمجرد غناء الأطفال للمولود الجديد.. بضرورة أن ينجب هو أيضاً.. وكأن هذه هى الفلسفة التى أراد أن يؤكدها الفيلم!

إننا إذاً تغاضينا عن المستوى الفنى «للحفيد» الذى يعتبر خطوة للوراء من كل الزوايا بالنسبة «لأم العروسة».. وإذا تغاضينا حتى عن فقدان الحس الكوميدى الذى حاول الفيلم افتعاله ببعض المواقف والشخصيات الكوميدية التى لم تضحك أحداً - وحيد سيف مثلا - والتى لم ينقذها إلا أداء عبد المنعم مدبولى.. فإننا لا ندرى كيف يمكن أن نتغاضى عن الدعوة إلى الإنجاب - لأن الأطفال يهبط رزقهم معهم من السماء - فى فيلم يخاطب جماهيرنا المختنقة فى البيوت والشوارع والأتوبيسات فى منتصف السبعينيات!!

● نشرة «نادى السينما» السنة ٨- النصف الأول/ العدد ١٢-١٩/٣/١٩٧٥

«أريد حلاً».. والبداية الجديدة!

يكشف فيلم «أريد حلاً» جانباً مخيفاً من جوانب التخلف الاجتماعى فى حياتنا.. ففى الوقت التى تتعلم فيه المرأة المصرية وتعمل وتتحدث كثيراً عن حقوقها.. تفقد مجرد حقها فى الحب والرفض.. أن تحب هذا فتعيش معه بملء إرادتها.. أو أن ترفضه فتملك حقها فى الخلاص والحياة من جديد.. وقد كنت أتصور أن هذا هو أبسط حقوق المرأة وأكثرها بداهة.. ولكنى اكتشفت فى هذا الفيلم أن المرأة يمكن أن تختلف مع زوجها وتكتشف استحالة الحياة معه.. فيظل القانون يكبلها عشرين عاماً كاملة فى سجن ما يسمى «بيت الزوجية» بكل الامتهان الممكن لكرامتها وعواطفها وآدميتها نفسها..

وأعترف بأننى أصبت برعب شديد بعد مشاهدتى لهذا الفيلم لأول مرة.. فلم أكن أتصور أن المسألة يمكن أن تكون كابوسا حقيقيا إلى هذا الحد... ولكن المأساة أن الفيلم أقنعنى تماماً من خلال بناء السيناريو الجيد والواقعى أن هذا كله قانونى مائة فى المائة..

وتبقى قيمة الفيلم البعيدة فى أنه لا يحكى مجرد قضية «أحوال شخصية» خاصة بالسيدة درية أو غيرها.. وإنما يكشف عن ارتباط هذه القوانين الشخصية ببناء المجتمع ككل.. بحيث تصبح النتيجة التى يطرحها الفيلم هى أن تغيير هذه القوانين الشخصية أو العائلية ليست سوى تغيير للمجتمع كله وتطوير له واطلاق لحريات وطاقات نسائه ورجاله جميعاً.

وأذكى ما فى الفيلم هو اختيار نموذج بطلته درية صحفية من الطبقة الراقية.. فهذه هى المأساة الحقيقية.. فحتى هذه الطبقة الراقية التى تصنع القوانين للآخرين.. يبلغ من عسف هذه القوانين وجمودها أنها تفترس حتى صانعيها إلى درجة الامتهان.. إن درية الصحفية القادرة بسهولة على مقابلة وزير العدل.. تتسلل إليه كاللصة هرباً من ملاحقة البوليس الذى يطلبها لبيت الطاعة الذى ينتظرها فيه زوجها الدبلوماسى لتعيش كالجارية.. وهذا فى تصورى ما يكسب الفيلم بعده النقدى المرير.. ولو أنه اختار بطلته امرأة عادية من قاع المجتمع لفقد كثيراً من قيمته.. لأنه لن يكون غريباً أن تتعرض امرأة فقيرة لهذا الامتهان وهى التى تتعرض يومياً لكل أشكال القهر الأخرى.. ومع ذلك فإن أفضل ما فى سيناريو سعيد مرزوق إنه ربط قضية المرأة

الارستقراطية بنساء قاع المجتمع فى ردهات المحاكم التى تصبح مصايد لآدمية الناس.. بحيث ينهار الجلال الطبقى للارستقراطية صانعة القوانين وتجد نفسها فى نفس القفص مع ضحاياها..

إن الجديد فى هذا الفيلم هو قصة حسن شاه التى استطاعت بحسها كامرأة وبرؤيتها النقدية الشديدة المرارة أن تقتحم موضوعاً شائكاً كهذا كان الجميع يخشون مجرد الاقتراب منه.. ثم أن تقدمه أيضاً بهذا الجرأة والموضوعية التى تضع أيدينا على خلل خطير فى بناء المجتمع.

ورغم أن العيب الرئيسى فى أفلام سعيد مرزوق السابقة كان دائماً هو السيناريو الذى يفسد كثيراً من قيمته هو كمخرج متمكن.. إلا أن عثوره فى «أريد حلاً» على الموضوع الجيد مكنه من أن يقدم سيناريو جيداً أيضاً ومحكم البناء وشديد التدفق والترابط بين الخط الأصلى والخطوط الفرعية التى أجاد اختيارها من قاع المجتمع حيث يمكن أن تموت المطلقة العجوز قبل أن تأخذ حقوقها.. وحيث لابد أن تنتهى المطلقة الفقيرة إلى الدعارة.. ويضيف حوار سعد الدين وهبة للفيلم كثيراً من معانيه النقدية اللاذعة والموظفة بذكاء واقتصاد.

وبينما تؤكد فاتن حمامة أن الممثلة العظيمة يمكن أن تحمل فيلماً على كتفيها.. وتتألق أمينة رزق فى دقائق قليلة إلى حد معجز.. تبقى الأدوار الأخرى باهتة أو تصل إلى حد الكارثة..

أما سعيد مرزوق المخرج فهو يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق.. لإنه أخيراً يعرف كيف يوظف قدراته الكبيرة فى خدمة الواقع.. باستثناء تأثير واحد بقى فيه من ليلوش.. حينما استخدم العدسة الواسعة فى لقطة فى ممر المحكمة تنبعج فيها الصورة كما حدث فى «الحياة الحب الموت».. ولكن مرحباً بهذه البداية الجديدة لسعيد مرزوق!!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٤/٢٦

زائر الفجر.. نجاح له معنى

ما الذى يعنيه نجاح «زائر الفجر» هناك دلالات وراء نجاح هذا الفيلم أخطر من مجرد بقائه فى دار العرض سبعة أسابيع أو ثمانية أو أكثر أو أقل.. فى الوقت الذى تحاصره أفلام أصبحت تتسول النجاح بالحديث فقط عن الحب وكأنه مشكلة مصر.. وتتصور أنها يمكن أن تضحك على الناس إلى الأبد بالمايوهات والضحكات الكاذبة وطرقعة القبلات وبيع لحم النساء الأبيض فى علب الأفلام.

إن «زائر الفجر» يخاطب الناس فى عيونهم.. لا يخدعهم ولا يساومهم ولا يضحك عليهم بأغنية أو رقصة أو صدر امرأة.. إنه على العكس يخاطبهم فى قسوة ليفتح عيونهم على واقعهم ويحدثهم عن الشر الذى يأكل حياتهم وحريتهم.. والشرير فى «زائر الفجر» ليس فريد شوقى أو توفيق الدقن وعصابة المخدرات القابعة فى الكبارية.. إنما هو شيء أكبر من هذا وأكثر صدقاً.. إنه عصابة حقيقية من مراكز القوى والإرهابيين والتجار الكبار والمرتشين والانتهازيين وتجار الكلمات والنسوة الداعرات.. وهى عصابة حقيقية لا تقبع فى كباريه وهمى وإنما تعشش فى مراكز أكبر من هذا طوال سنوات الرعب والظلام التى كانت تقتل الشرفاء وتلوثهم وتسلب حريتهم وحقهم فى التفكير وفى حب مصر بدلاً من سرقتها وهزيمتها.. ومجرد عرض «زائر الفجر» هو انتصار للحرية.. وقيمة ممدوح شكرى العظيمة إنه بعد أن رحل اكتشفنا جميعاً أن ما حاول أن يقوله منذ ثلاث سنوات فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأننا أصبحنا نقوله جميعاً الآن علنا وعلى كل المستويات.. وإقبال الجماهير على هذا الفيلم يؤكد أن الناس وجدت فيه نفسها بالفعل.. وأنها وجدت أخيراً من يقول لها وباسمها شيئاً لم تكن هى تعرف كيف تقوله.. وبعد أن مات ممدوح شكرى يؤكد فيلمه الأخير أنه كان سينمائياً عظيماً.. وإنه كان أفضل مخرجى جيل الشباب موهبة وأكثرهم وعياً ورفضاً للمساومة وتقديماً للتنازلات من أجل مزيد من الأفلام ومزيد من الفلوس.. وقيمة فيلمه ليس فقط أنه قدم موضوعاً جيداً وإنما قدم أيضاً سينما جيدة.. والدلالة الأخطر من هذا كله أن جمهورنا إذن لا يرفض السينما الجيدة.. وأنه مازال جمهوراً يقظاً يطلب سينما يقظة لا يقدمها له أحد.. إن هناك أملاً إذن.. والصورة ليست قاتمة تماما كما يزعم تجار السينما.. ومطلوب بعد «زائر الفجر» أن يعيد شباب السينما المصرية حساباتهم وأن يحاولوا أن يبدأوا تياراً.. فلم يكن ممدوح شكرى إلا واحداً منا.. ولا يمكن أن يكون الوحيد!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٤/٢٦

يوم الأحد الدامع

قد يكون طبيعياً أن «يستعير» فيلم مصرى قصة فيلم أجنبى بالكامل.. ولكن الغريب هو أن يعجب مخرج مصرى بمجرد اسم فيلم أجنبى فيستعيره.. بل لعله بصنع فيلماً خصيصاً من أجل الاسم.. و«الأحد الدامى» اسم فيلم إنجليزى من إخراج جون شلسنجر وتمثيل جليندا جاكسون وبيتر فينش وعرض فى بيروت من سنتين ولاشك أن أحداً شاهده هناك فأعجبه الاسم وقرر نقله بلا خجل وبدون أن تكون هناك علاقة للفيلم المصرى بالفيلم الإنجليزى ولا حتى بالاسم نفسه.. إن الإفلاس فى الأفكار يمكن أن يقود أيضاً إلى إفلاس فى الأسماء.. وإلا فما علاقة «**الأحد الدامى**» بما رأيناه فى هذا الفيلم الذى يمكن أن يحدث فى الاثنين الدامى أو الخميس الدامى.. إن أفضل اسم لهذا الفيلم هو «الجمعة الحزينة».. لأن كل ما يقدمه هذا الفيلم يدعو للبكاء.. فغير معقول أن يصنع أحد فيلماً لمجرد صنع فيلم.. وبدون أن يملك شيئاً يقوله.. وغير معقول أن نعود مرة أخرى لنشاهد فى أفلامنا تقليداً وتكراراً لأسوأ ما فى الأفلام الأمريكية البوليسية الرديئة.. ثلاثة مجرمين هاربين من السجن يقتحمون بيتاً هادئاً ليسيطروا على عائلة مسالمة بقوة السلاح.. ومحاولات البوليس من الناحية الأخرى للقبض على المجرمين وإنقاذ الأسرة البريئة.. إن الفكرة مستهلكة بالطبع فى الأفلام الأمريكية من الدرجة الثالثة.. ومع ذلك فالأمريكان عندما يقدمون هذه الأفلام فإنهم على الأقل يستطيعون تقديمها بشكل حرفى جيد يشد الناس.. فما قيمة أى فيلم بوليسى لا يشد الناس ولا يقنعهم بما يحدث على الشاشة؟.. إن هذه الطبعة المصرية من قصة رأيناها ألف مرة ويبدو كل ما فيها غريبا على حياتنا.. هى طبعة رديئة على كل المستويات سيناريو وإخراجاً وتمثيلاً.. إن السيناريو المكتوب فى «كلفتة» شديدة يقوم على تلفيق الأحداث والمصادفات المنطلقة أساساً من أشياء مفتعلة يمكن أن تحدث أو لا تحدث دون منطق أو ضرورة.. وإذا كان من السخف محاولة تطبيق قواعد الدراما على مثل هذه الأفلام المتهالكة.. إلا أن هناك قاعدة بدائية تقول إن الدراما الجيدة – أو حتى الصحيحة – هى التى تقوم على حدث لا يمكن الغاؤه.. وليس فى هذا الفيلم حدثا واحدا لا يمكن الغاؤه.. ابتداء من اقتحام المجرمين

الهاربين من السجن لبيت هذه الأسرة بالذات.. التى تكون «بالصدفة» صديقة لأسرة ضابط البوليس (رشوان توفيق) الذى يطارد المجرمين.. والذى هربت العصابة خصيصاً لتنتقم منه.. ويمكن قياس كل الأحداث بعد ذلك على هذا.. إن البناء الواهى للدراما البوليسية يقوم على مجموعة مشاهد مفتعلة وتحدث بالصدفة ويمكن ألا تحدث حسب الرغبة الخاصة لكاتب السيناريو الذى يجلس ليكتب «على راحته» ويمد فى حبال الفيلم لكى لا ينتهى بسرعة.. لقد كان يمكن مثلاً الإبلاغ عن هذه العصابة فى أكثر من فرصة.. وكان يمكن أن تجىء النقود التى ينتظرونها فى أى وقت لكى يتركوا البيت وعندئذ ينفض هذا المولد كله.. بل إن النقود تصل فى النهاية ويتسلمها رشدى أباظة فيرفض أن يترك البيت لمجرد أن السيناريو يريد أن يضاعف التوتر ويقود الأحداث إلى نهاية جاهزة فى ذهنه من البداية.. وهى وصول الأطفال فجأة إلى البيت لكى يخطفهم رشدى أباظة فى العربة ويهرب.. ويلعب السيناريو لعبة الأطفال هذه أكثر من مرة.. فهو يضع الأطفال دائماً فى مواجهة المجرمين لكى يثير أشفاقنا.. ومع ذلك فعندما يصل الفيلم إلى ذروته المفترضة حينما يحجز المجرم عدداً من الأطفال كرهائن.. فإنه يتحول إلى فيلم كوميدى يثير ضحك الناس فى الصالة بدلاً من أن يثير رعبهم وإشفاقهم.. ثم يحل المشكلة حلاً مضحكاً آخر حين يجعل نور الشريف يتذكر طفولته البائسة فيقتل شقيقه الأكبر رشدى أباظة ليخلص الأطفال ويخلصنا جميعاً.. ورغم أننا نحس أحيانا بأن الفيلم يستهدف الدعاية للبوليس وسهره على أمن الناس حتى ليقولها مباشرة فى عبارة على لسان رشوان توفيق: «إحنا مش وحوش.. الشرطة موجودة عشان تحميك وتحمى أسرتك».. إلا أن السيناريو يقدم خطة البوليس للقبض على المجرمين بشكل متخبط ومرتبك ومثير للسخرية لأنه لا يقنعك بالأزمة من أساسها.. ويساهم المونتاج فى ضياع عنصر التوتر الذى تقوم عليه أساساً الأفلام البوليسية وذلك بالإيقاع البطىء الثرثار الذى يقتل أى رغبة فى المتابعة.. وبينما يتميز أداء نور الشريف الذى بدأ يسترد أرضاً جديدة فى «صراع النجوم» بتنويعه فى الشخصيات التى يقدمها فى أفلامه الأخيرة وتنويعه فى أساليب الأداء.. إلا أن رسم الشخصية رسماً كاريكاتيريا مضحكاً فشل بإقناعنا بأنة الأخ الصغير البرىء الذى أفسد أخوه الأكبر مستقبله وقاده إلى الانحراف.. بحيث تحولت نوازع الخير والخوف والتردد فى الشخصية إلى شىء مضحك - عكس ما هو مقصود منها - وساعد فى ذلك شىء من المبالغة أيضاً فى الأداء.. بينما يتفوق على الشريف مؤكداً - بعد «العصفور» إنه ممثل ممتاز بالفعل وخصب القدرات.. ولكن يشوب الشخصية المكتوبة أيضاً نفس العيب.. المبالغة وعدم التبرير.. فلماذا كان على الشريف قاسياً وشريراً إلى هذا الحد وبلا أى تعميق أو تفسير للشخصية إلا مجرد الاعتماد على ملامح وأداء الممثل؟

وإذا كان الإخراج هو مجرد التنفيذ الميكانيكى التقليدى لأشياء تحدث بالصدفة وبلا منطق.. فإن ما يثير الدهشة هو مستوى النسخة المعروضة فى السينما حيث يبلغ مستوى تسجيل

الصوت حداً لا يمكن معه سماع شيء.. ثم مستوى الألوان التى يبدو بوضوح أنها خرجت من المعمل بلا تصحيح.. وإذا كان مصور جيد مثل رمسيس مرزوق حراً فى تبديد موهبته الكبيرة فى أفلام رديئة.. فإن ما لا يمكن أن نغتفره له هو سماحه بعرض نسخة رديئة ومظلمة كهذه لابد أن تنسف رصيده كمصور جيد وتضعه أمام اختيار صعب: الفن أم العمل!؟

● مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٥/٥/٢

أميرة.. حبه هو!

هل يمكن تكرار «زوزو»؟ لقد تصور منتجوه أن هذا ممكن.. فجاءوا بنفس «برتيتة» زوزو وحاولوا أن يصنعوا شيئاً مشابهاً يحقق نفس الضربة بنفس النجمة ونفس المخرج ونفس المؤلف والملحن.. ولكن النتيجة - بالمستوى التجارى - ستكون مختلفة بالتأكيد.. لأن «زوزو» لم ينجح لأنه كان فيلماً فذا.. بل لأنه كان يحقق احتياجات معينة عند الجمهور فى ظروف خاصة.. ونجاح كل فيلم فى الدنيا أو فشله مرتبط بظروف إنتاجه فى وقت معين يسوده واقع اجتماعى وفكرى معين.. ولم تكن هناك خطة مسبقة لنجاح زوزو.. بل أن صانعيه أنفسهم لم يكن يخطر ببالهم أن يستمر عرضه عاماً كاملاً.. والذين صنعوا «قصة حب» لم يخطر ببالهم بالتأكيد أن يحقق هذا النجاح الخرافى.. و«قصة حب» لا يمكن تكراره.. بل إن كل الأفلام التي حاولت تقليده فشلت فشلاً ذريعاً.. وليس السبب أن «قصة حب» كان تحفة سينمائية.. بل أنه على العكس كان عملاً ميلودراما سخيفاً.. ولكنه صادف شيئاً معيناً عند الناس فى لحظة معينة.. وليست هناك «أسباب سينمائية» لنجاح الفيلم أو فشله.. بمعنى أن السينما وحدها ليست كافية لنجاح فيلم.. فهناك لحظات من «السعار الجماهيرى» تجعل الناس تقبل كالمجانين على هذا الفيلم أو ذاك لأسباب مرتبطة باللحظة التى يعيشونها.

وهذا ما لم يدركه صانعو «**أميرة حبى أنا**» الذين تصوروا أنه يكفى أن يقدموا مرة أخرى سعاد حسنى وحسين فهمى وحسن الإمام وصلاح جاهين وكمال الطويل ليضمنوا «زوزو» أخرى.. والنتيجة هى أن أميرة لم ينجح تجارياً مثل زوزو.. والكارثة الحقيقية هى أن أميرة أفضل من زوزو على كل المستويات - لعل هذا هو السبب! - فهو على الأقل لا يقدم طالبة الجامعة كمناضلة عظيمة وطالبة الجامعة المثالية لمجرد أنها تكافح برقص البطن.. وهو لا يلجأ مثل زوزو إلى كل الأساليب السوقية التي تستثير فى المتفرج أحقر مشاعره وتغرقه فى عالم الكباريهات والعوالم حيث يتلهف الجميع على رؤية سعاد حسنى ببدلة الرقص الشرقى.. وغلطة سعاد حسنى فى «أميرة» أنها لم تقدم رقصة هز بطن.. وغلطة حسن الإمام أنه لم يقدم توابله الشهيرة التي يعرف

هو جيداً أنها سر نجاح أفلامه.. شفيق جلال مثلاً وجيش الراقصات بكميات اللحم الأبيض التي تهتز أمام الكاميرا طوال الفيلم.. ولكن الكارثة الحقيقية أنه عندما لم يجد لهذا الجيش من اللحم الأبيض مكاناً فى الفيلم.. حشرهن بجرأة مخيفة فى استعراض وطنى يغنى فيه الجنود المنتصرون وراء سعاد حسنى «أحسن جيوش فى الأمم جيوشنا».. وبعد أن فعل المستحيل ليحشر سيد درويش بصورته الكبيرة وألحانه التي تم ابتذالها تماماً فى فيلم لا يجد موضوعاً ولا أسلوباً ولا وسيلة يكرر بها نجاح زوزو!...

والمهم الآن أن تعى «برتيتة» زوزو هذا الدرس جيداً.. وتعلم أنها لن تستطيع خداع الناس بنفس الكلام الفارغ أكثر من مرة.. وأن نجمة واحدة مهما كانت لا تستطيع أن تصبح دجاجة تبيض الذهب.. وأن تدرك سعاد حسنى نفسها أنها ممثلة رائعة بالفعل ولكنها رائعة لأنها سعاد وليست زوزو.. فاخلعى بدلة زوزو يا عزيزتى سعاد.. لأنك خسارة فعلاً!...

● مجلة «الإذاعة» ١٠/٥/١٩٧٥

ما الذى تصنعه السينما بـــ«المطلقات»

عندما يتحدث فيلم عن «**المطلقات**» فإننا يمكن أن نتوقع دراسة جادة لموضوع مهم.. فالمطلقة سيدة تواجه ظروفاً معقدة خصوصاً فى مجتمع مغلق يواجه كل شىء بحساسية مرضية ويسىء تفسير كل شىء ويقف بضراوة ضد حق المرأة فى الحب والحرية والعمل.. ولكن المسألة تتحول إلى شىء آخر فى الفيلم الذى يكتبه كامل الحفناوى ويخرجه إسماعيل القاضى.. فهناك إشارات إلى كل هذه المشاكل كما تواجهها شمس البارودى المطلقة الشابة الحسناء التى تفر من حياتها مع زوجها صلاح قابيل الذى يقدمه السيناريو كشاب فاسد وشرير بلا سبب وبلا أى محاولة لتعمق أسباب إنحرافه.. وطبيعى بالمنطق التقليدى لدراما السينما المصرية أن يسير الخير فى جانب والشر فى جانب.. فتنمو قصة حب مفتعلة وبلا سبب مقنع بين شمس البارودى وشكرى سرحان المهندس الذى تعلم فى إيطاليا ومع ذلك فهو يسمع كلام أمه زوزو نبيل التى ترفض بفرمان عثمانلى أن يتزوج ابنها من مطلقة «خرج بيت».. فيخضع الابن ببساطة شديدة.. ثم تسوقه الصدفة ليرى شمس هابطة من بيت مطلقها فيعطيها قلما.. وبالصدفة أيضاً تصدمه سيارة.. وبالصدفة مرة ثالثة تفاجأ أمه بأن ابنتها طلقت فى نفس اللحظة.. لكى يكون هناك مبرر لتقتنع الأم بأن المطلقة تصلح للزواج.. وتوافق!

وبهذا التسطح الشديد يتناول السيناريو الردىء موضوعاً حساساً وخطيراً كهذا يمكن أن يعطى مادة سينمائية درامية هائلة.. ولكى يغطى الفيلم فقره الشديد فإنه يغطى نسيجه الملىء بالثقوب.. برقع شديدة الابتذال من الجنس والكوميديا السخيفة.. حيث تتلوى شمس بجسدها الجميل على السرير ليصرخ جمهور الصالة المسعور، بينما أمها ميمى شكيب وأبوها عماد حمدى يمارسان الجنس فى الحجرة المجاورة. وبأشد الأساليب إثارة للتقزز.. وحيث يقفز صلاح قابيل فوق نجوى فؤاد طول الوقت.. ويصنع نبيل الهجرسى كل شىء فى محاولات مستميتة لإضحاكنا.. فلا يبقى شىء لإبراهيم سعفان إلا أن يسقط بنطلونه عشرين مرة فى الفيلم ليضحك الناس فى كل مرة.. ويضحك المنتج!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٥/١٧

«يا رب توبة».. الفيلم من خلال جمهوره

الظاهرة الغريبة فى السوق السينمائى الآن هى النجاح الكبير الذى يحققه فيلم «**يا رب توبة**» من إخراج على رضا وتمثيل سهير المرشدى ورشدى أباظة ونور الشريف وحسين فهمى.. فالطوابير التى تتزاحم على دار السينما لتشاهد هذا الفيلم لابد أن تثير دهشة البعض ولأكثر من سبب: فبعد أن كنا قد تصورنا أن عصر مسرحيات يوسف وهبى الفاجعة قد انتهى.. وإن كل ما كانت تقدمه هذه المسرحيات من فواجع ميلودرامية عن شرف البنت الذى هو زى عود الكبريت.. وعن جرائم الشرف وحب الأغنياء للفقراء أو العكس والباشوات المستبدين الذين تنبع منهم كل شرور العالم والمومس التى تبيع جسدها لتطعم ابنتها.. كل هذا لم يعد يقبله متفرج السبعينيات الذى أصبح يرفض كل هذه المشكلات الخرافية لأنه أصبح يواجه مشكلات حقيقية ليس وراءها أى باشا.. بعد أن تغير المجتمع كله واختفت طبقة الباشوات كلها وتغيرت طبائع الناس وأخلاقياتهم نفسها.. وتقدم المجتمع!.

ومع ذلك فإن هذا الفيلم يقول بشجاعة ووضوح كاملين أنه مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» التى قدمها يوسف وهبى من أربعين سنة.. ويقدم القصة كاملة.. بكل مآسيها وفواجعها وشخصياتها وفى نفس زمنها القديم.. فيقبل عليها الناس كل هذا الإقبال ويوافقون على كل العالم الوهمى الذى تنقلهم إليه.. وليذهب كل كلام النقاد وفلسفتهم إلى الجحيم!

والظاهرة المدهشة الأخرى أن هذا الفيلم يكسر كثيراً من قوانين السينما التجارية نفسها التى زعم البعض أنهم خبراء بها.. فهو ليس من تمثيل سعاد حسنى.. وليس من إخراج حسن الإمام.. ولا يعتمد أساساً على الرقصات والأغانى.. بل وليس به مشهد جنسى واحد.. بل وأنه من تمثيل ممثلة لا يمكن اعتبارها نجمة شباك.. ومن إخراج مخرج قدم من قبل أربعة أفلام حاول أن يقدم فيها تجربة جديدة فى الفيلم الاستعراضى النظيف.. وفشلت جميعاً.. ولكن يبدو أنه استوعب الدرس جيداً وأدرك وبذكاء كل الظروف المحيطة بالسوق السينمائى وبالجمهور.. وتعلم من «أسطوات» الأربعين والخمسين أسبوعا.. وقرر فجأة أن يجد نفسه.. ووجدها وبنجاح ساحق!

إننى لم أكن أتصور أصلاً أن «يا رب توبة» يمكن أن يكون اسما لفيلم.. رغم أن أسماء

أفلامنا عودتنا أن تكون جزءاً من بناء وتفكير هذه الأفلام بكل سوقيتها ورخصها.. وعندما قرأت الأخبار الأولى عن هذا الفيلم منذ عام تصورت أنه اسم مؤقت وأنهم لابد سيعدلون عنه.. وإلا أصبح ممكناً أن نسمع عن فيلم باسم «عشانا عليك يا رب».. وما المانع مادام الإفلاس وفقدان الذوق وتملق عواطف الجمهور قد وصل إلى هذا الحد؟

وعندما علمت أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» تصورت أن الناس عام ٧٥ لابد أن ترفض أن يشغلها أحد مرة أخرى بعد أربعين سنة بالبنت الفقيرة التي ^رر بها ابن الباشا فاشتغلت مومس تبيع جسدها وهى تبكى.. ومع ذلك فقد قدم الفيلم كل هذا بحذاميره بل و«بتطويره» فواجعه ومضاعفتها.. محتفظاًلحتى بطرابيشها.. ونجح هذا النجاح الخطير عند متفرج ٧٥..

ومع ذلك فالمسألة ليست لغزاً.. ولا٤يمكن قياس أو محاولة فهم نجاح أو فشل أى فيلم<إلا من خلال مشاهدته مع جمهوره.. ثم دراسة هذا الجمهور نفسه.. ومدى تفاعله مع كل مشهد بل بكل جملة فى حوار الفيلم.. وبعيداً عن أى محاولة للترفع النقدى والفلسفة النظرية فوق المكاتب..

وعندما نرى طوابير السيدات البسيطات والفتيات الصغيرات والرجال المكدودين الذين يقتطعون ثمن التذكرة من لحمهم ليشاهدوا هذا الفيلم الذى يفجر كل جبال الحزن المتراكمة فى أعماقهم.. يمكن أن تكتشف اللغز.. فلا يصبح لغزاً.

نحن فى البداية أمام أخين.. أحدهما باشا شرس يضطهد الفلاحين.. والآخر «ناظر دايرته» الفقير.. وهذه أول مفارقة فى تقسيم الأرزاق.. ثم يغرر ابن الباشا ببنت عمه الفقير.. ورغم أن البنت تبدو «جاهزة» من البداية ولا تحتاج لأى تغرير.. فإن الناس تتعاطف معها جداً حين تحمل فيتخلى عنها الشاب النذل ويرفض أبوها الباشا تزويجها منه.. هنا يجد الناس إشباعا لكراهيتهم التقليدية للباشوات - رمز الثروة والسلطة - الذين يكرهونهم.. ويتعاطفون فى نفس الوقت مع شقيق البنت المظلومة الثائرة رغم أنه يقول كلاماً مضحكا عن الظلم وحقوق الفلاحين ثم يتشنج ويضرب المائدة بيده صارخاً: إذا كان سعد زغلول مات.. فمصر عايشة.. فالناس يعثرون هنا على ثائر بالنيابة عنهم.. وعندما يزوجون الفتاة لنور الشريف الفلاح الساذج الشهم.. فإن شخصية نور تتوحد مع كل الأعماق الطيبة فى الإنسان المصرى فيتحمس له جداً.. وعندما يقتل نور وحسين فهمى من أجل غسل العار تنتصر كل أخلاقياتنا الأصيلة التى فشلت أشياء كثيرة فى إفسادها.. وتضيع الفتاة المظلومة بابنتها فى الشوارع بلا طعام ولا مأوى فتصبح قديسة تبكى من أجلها نساء طيبات يدخلن السينما من أجل البكاء على أى أحد.. وعلى أنفسهن.. وحتى حينما تتحول البنت إلى مومس يبدو هذا مشروعاً تماماً مادامت تريد أن تنفق على ابنتها المريضة.. إن جمهورنا الطيب بطبيعته يملك الوعي ليفرق بين الخطيئة المجردة.. والخطيئة المبررة اجتماعياً.. وهنا يكون السيناريو ذكياً بحيث يدخل فى اللحظة المناسبة نبيلة السيد وسيد زيان

كعنصرى إضحاك و«فك أزمة» لابد منهما.. بعد أن يكون أشبع الجانب الجنسى أيضاً بمحاولات نور الشريف البريئة لأخذ حقه فى ليلة الدخلة.. وتتصاعد المأساة إلى حد لا يمكن أن ينتهى براحة المتفرج الغلبان الذى لابد من اعتصار آخر قطرة حزن ونكد مكبوت فى أعماقه.. إن السبل تضيق فى وجه البنت المظلومة.. يشتد المرض بابنتها ولا تجد الفلوس لعلاجها فى الخارج.. وتطالبها «المعلمة» بضرورة النوم مع الزبائن.. وعندما تلجأ للباشا سبب كل المصائب، يطردها بوحشة فتصرخ فى وجهه بالعبارة التي يبيع بها هذا الفيلم:

– تعرف بنت أخوك دمك ولحمك بتشتغل إيه يا باشا.. بتشتغل مومس! فتجن الصالة بالتصفيق عندما تبصق المومس فى وجه الباشا.. ولولا هذه البصقة لعاد كل متفرج إلى بيته محبطاً ومهزوماً.. ولكن هذه البصقة انتقمت لكل متفرج من كل «باشا» صغير أو كبير فى حياته! ومع ذلك فلا يمكن أن ينتهى الفيلم بانتصار السعادة.. ففى نفس اللحظة التى يخرج فيها الأخ والزوج من السجن ليعوضا البنت المظلومة شيئاً مما فاتها.. تكون هى قد خنقت طفلتها المريضة فى لحظة يأس وانتقام من العالم.. ويضيع كل شىء.. حتى هذا السؤال الذى أراد الفيلم أن يوجهه للمتفرج: مين اللى قتل البنت؟

هل يكون صعباً بعد ذلك.. ومن خلال هذه المحاولة لربط الفيلم بطبيعة متفرجة وتكوينه المادى والنفسى.. أن نفهم لماذا يقبل الناس على فيلم يقدم لهم فى ٢٠ كيلو و٧٠٠ جرام قصتى حب تفشلان.. وحادثة اغتصاب.. ومحاولة إجهاض.. وليلة زفاف.. وطفلة بنت حرام.. وجريمة قتل.. وسبع سنوات سجن.. وأب يموت.. وبيت سرى.. وأغنيتين.. ورقصتين.. وبصقة فى وجه باشا.. وأم تخنق طفلتها.. ثم شاب ثورى يتحدث عن موت سعد باشا؟!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٥/١٧

بنت.. واسمها «محمود».. أيضاً!

يبدو أنه لا حدود لذكاء شطار السينما الرديئة.. فكلما تصورنا أنهم استهلكوا كل الأفكار القديمة والمبتذلة.. وأنهم قالوا كل الأشياء السخيفة والمكررة والتى لا يقولها إلا شخص لا يجد ما يقوله.. فاجأنا هؤلاء التجار - العباقرة بحق - بقدرتهم الفائقة على أن يجدوا شيئاً «يلزقونه» فى صور متتابعة ويقدمونها للناس.. فيعجبهم ويتزاحمون على دار السينما.. وهذه هى الكارثة.. إن كل قصص الحب والغرام والزواج والطلاق والحرامى والشجيع والراقصة والكباريه.. قد تم تقليبها على كل وجوهها حتى حبست السينما نفسها فى طريق كنا نظن - لفرط سذاجتنا - أصبح مسدوداً..!

ولكن هناك دائماً هذا العبقرى القادر دائماً على أن يشغل الناس بأى كلام يحكيه لهم.. والعبقرى الآخر القادر على تدبير هذه الأنثى أو تلك.. التي تحب هذا الفتى «الملمع» أو ذاك من فتيان الشاشة المصرية العظام الذين يضطهدونها كل يوم بملامحهم الوسيمة وشعورهم اللامعة المتهدلة وبدلهم أو قمصانهم الشيك.. ولو أضفت - حسب كتاب «أبلة نظيرة» فى فن الطهى - إلى هذه «التسبيكة» نجمين ثلاثة من نجوم الكوميديا يقولون أى شىء ويضربون بعضهم على قفاهم أو يهزون وسطهم.. زائد ملعقتين من الرقص والغناء وأنغام الأورج والجيتار والديكور الفخم بالألوان الطبيعية، فإنك يمكن أن تحصل على فيلم «بالبشاميل» يدر عليك ذهباً..

وإذا كان الناس قد شاهدوا سهير رمزى وسمير صبرى ومحمد رضا وسمير غانم ألف مرة يصنعون نفس الأشياء فى كل فيلم - كل حسب اختصاصه - فإنك يمكن أن تجمع نفس الأسماء مرة ثانية وثالثة وعاشرة حتى لو لم تكن لديك فكرة على الإطلاق قبل بدء التصوير.. وبعد «البنت التي اسمها مرمر..» أصبح ضرورياً الآن أن نعرف قصة «البنت التي اسمها محمود..».. وإذا كان يصح إن تحكم على الفيلم من مجرد ذوق صانعيه فى اختيار اسمه.. فقد كان ممكناً أن نندهش جداً لمجرد جرأة أحد على أن يسمى فيلمه بهذا الاسم.. ومع ذلك فنحن نرفض هذا المنهج فى نقد الأفلام من أسمائها.. ونحاول أن نحلل هذا الفيلم من خلال ما يقدمه للناس.. بنت عظيمة الجسم جداً يحاول الفيلم أن يقنعنا أنها طالبة فى الثانوية العامة.. سهير رمزى.. ولكن

أباها محمد رضا الحمش جداً يرفض فكرة الحاقها بالجامعة.. ولكنه لا يرفض أبداً أن تظهر بنته العذراء البتول بفساتين قصيرة جداً بحيث تكشف عن ملابسها الداخلية.. وهى نفس البنت التى تتبادل القبلات طول الوقت على السلم مع حبيبها طالب الطب.. سمير صبرى.. والتى تعوم بالمايوه العظيم جداً فى هذا الحمام الشهير فى النادى الشهير الذى لا أعرفه والذى يظهر عادة فى الأفلام المصرية.. ولأن البنت تناضل - مثل كل البنات فى أفلامنا - من أجل هدف شريف.. فإنها تقرر بالاتفاق مع حبيبها الظريف أن تخدع أباها بأنها تحولت من حميدة إلى محمود لكى تكمل تعليمها فى الجامعة.. بس.. وتبدأ كل مواقف الفيلم من هذا الاختراع الجديد المفتعل.. ويملك الفيلم العبقرى القدرة على أن يستمر - بهذه الفكرة الهايفة طوال ٢١ كيلو من «البوزتيف» الذى لا يجده أحد فى السوق إذا حاول أن يصنع فيلماً جاداً!

وإذا كنت متفرجاً ساذجاً وسألتنى: كيف يمكن بناء فيلم كامل مدته ساعتين على شىء كهذا.. فأنت بالتأكيد لم تشاهد أفلاماً مصرية منذ سنتين على الأقل لكى تعرف أن هناك نجماً كوميدياً خفيف الدم فعلاً اسمه محمد رضا يمكن أن يقول أى شىء فيضحك الناس.. وأن تعرف أن هناك نجماً كوميدياً آخر جيداً اسمه سمير غانم مازالت أفلامنا تعجز عن استغلال قدراته الحقيقية.. وأن هناك هالة فاخر ليحبها المعلم رضا.. وسيد زيان.. وسهير البارودى لترقص وتغنى فى دور أقل من موهبتها بكثير.. وأنك يمكن أن تملأ الفراغ الباقى باستعراض غنائى راقص تهتز فيه نفس الفتيات المسكينات اللاتى يرقصن فى كل فيلم ووراء كل بطل أو بطلة.. أسوأ رقصات يمكن أن تتخيلها.. وبلا مناسبة دائماً!

هل يمكن بعد ذلك أن تناقش مستوى السيناريو أو الإخراج أو التصوير فى «البنت التى اسمها محمود»؟ كلا بالطبع.. ولكنك مع ذلك لا تستطيع أن تتجاهل فيلماً كهذا بحجة الترفع عن الحديث عن فيلم هابط.. فأيا كان رأيى ورأيك ورأى كل الفلاسفة الذين يقولون إن هذه ليست سينما.. فإن جمهورنا يشاهد هذا ويتزاحم عليه لأن الجميع أقنعوه أن هذه هى السينما.. وعلينا نحن أن نتحدث دائماً وإلى حد الملل.. لنحاول أن نقنعه بالعكس!!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٥/٢٤

صابرين .. «الكترا» من الأنفوشى!

عندما تنزل عناوين الفيلم على لوحات نبات «الصبار».. ثم يكون اسم البطلة «صابرين».. يصبح واضحاً أن المعنى الذى يركز عليه الفيلم هو الصبر.. وتصبح المسألة كلها أن نجلاء فتحى صبرت على أعدائها الذين تسببوا فى موت أمها حتى تخلصت منهم جميعاً واحداً بعد الآخر.. إن نجلاء (صابرين) تعيش مع أبويها فى سلام فى الأسكندرية.. وتهبط عليهم خالتها (هدى سلطان) كالقضاء المستعجل.. لتنصب شباكها على الأب (عماد حمدى) وتخطفه من أختها المريضة.. بينما يهبط معها أبناؤها الثلاثة الذين لا تفهم ما الذى كانوا يفعلونه بالضبط قبل ذلك.. بل أننا لا نفهم ما الذى يفعلونه حتى بعد ذلك.. هل هم صيادون أم بحارة أم أبناء ذوات.. إننا نراهم على ظهور المراكب باستمرار دون أن يصنعوا شيئاً على الإطلاق سوى مجرد العراك مع بعضهم البعض أو مع الآخرين.. وطبيعى جداً أن يكون بينهم شاب مثالى متعلم (نور الشريف) لكى تحبه نجلاء فتحى ويحبها.. ومن أجل تنويع الشخصيات فلابد أن يكون يوسف شعبان شاباً عنيفاً جداً وعدوانياً إلى درجة تحويله إلى شخصية شريرة بلا أسباب درامية أو نفسية واضحة.. ثم أن يكون الشاب الثالث عادل إمام ضعيف الشخصية جداً وإلى حد «الهبل» وبلا أسباب منطقية أيضاً سوى مجرد الإضحاك.. ولكى تتحقق عناصر «التوليفة» الناجحة فى السينما التجارية: عنصر الفواجع تحققه حادثتا وفاة الأم ثم الأب وبؤس ابنتهما الشديد التي تتعرض لكل أنواع القسوة والامتهان من زوجة أبيها رغم أنها خالتها فى نفس الوقت والتى تحقق أيضاً عنصر الجنس.. وعنصر العنف و«المجدعة» يحققه يوسف شعبان.. وعنصر الحب والرومانسية يحققه نور الشريف.. ثم عنصر الكوميديا ويحققه عادل إمام.. وبعد ذلك لابد بالطبع أن ينجح الفيلم!

وفى بطء شديد وعبر ثرثرة طويلة لا حد لها نتابع هذه الأحداث.. هدى سلطان خطفت عماد حمدى من زوجته التي هى أختها المريضة.. فتموت بحسرتها.. البنت صابرين تتعرض لذل بعد سيطرة الزوجة الجديدة وأبنائها الثلاثة على حياتها.. صابرين تحب الابن المثقف نور الشريف الذى يصبح ضابط بوليس بالذات من بين كل المهن الأخرى ولأسباب يستخدمها الفيلم بعد ذلك.. ولكن ضابط البوليس هذا لا يتحرك على الإطلاق رغم أنه يحبها عندما تستنجد به ليمنع تزويجها

من أخيه الأهبل.. ويترك المأساة تتم ببساطة شديدة ودون أن يشرح لنا السيناريو سر ذلك.. لقد كان ضرورياً على الأقل أن يعمق السيناريو شخصية نور الشريف لنفهم مثلاً أنه انتهازى أو وصولى وأن وضعه الجديد منعه من التمسك بفتاته الفقيرة.. رغم أن السيناريو بعد أن ألغى تقريباً هذه الشخصية طوال الفيلم.. يعود فيتذكره فى الثلث الأخير لنكتشف بعد كل هذه الكوارث أن ضابط البوليس مازال يحب صابرين وعاد ليطلب الزواج منها.. طيب.. لماذا لم يصنع أى شىء ليتزوجها من البداية؟ لسبب بسيط جداً.. أنه لو كان تزوجها فى الوقت المناسب لما كان هذا الفيلم أصلاً!

ولكن صابرين تخضع فى استسلام غريب وتتزوج عادل إمام. الذى يوافق ببلاهة شديدة أيضاً على ألا يمارس معها حقوقه كزوج.. كيف تنجح هى فى ذلك كل مرة؟ يضيع الجواب بالطبع وسط ضجة التهريج الكوميدى.. ولأن صابرين ترسم مخططاً عبقرياً للإنتقام من هذه الأسرة الشاذة التي حرقت قلبها.. فإنها ترمى شباكها على الأخ الأكبر يوسف شعبان الذى تتحول فجأة كراهيته الشديدة لها إلى حب شديد ولمجرد أنها ضحكت له ضحكتين وبخلاعة شديدة وبقمصان نوم حمراء ملعلعة.

وبعد كمية هائلة من الصراخ والشتائم والتشنجات يقتل الأخ أخاه ليذهب إلى السجن.. ويبقى الأخ الثالث ضابط البوليس الذى يفتعل له السيناريو نهاية مضحكة.. تصوروا زوجة تاجر مخدرات تذهب إلى ضابط بوليس لتبلغ عن زوجها المعلم الذى تزوج عليها.. «أول مرة اكتشف فيها أن طلبات ضبط الجرائم تذهب إلى ضابط البوليس فى منازلهم»! وبعد أن يسمع ضابط البوليس بلاغ زوجة تاجر المخدرات يقول لها: «طيب استنينى أما أغير هدومى وأفوت على النيابة أجيب إذن تفتيش»! هكذا كأنه ذاهب إلي جروبى!

والأدهى من ذلك أن تتمكن صابرين من تدبير جريمة رشوة لحبيبها الذى هجرها نور الشريف ضابط البوليس.. وتنجح فى إبلاغ البوليس بأرقام الأوراق المالية التي ضبطت فى بيته.. كيف نجحت هذه البنت البسيطة الأمية فى تدبير هذا؟ لا يشغل السيناريو نفسه كثيراً بتفسير ذلك! وبعد أن تجن الأم تكون صابرين قد نجحت فى التخلص من الأسرة كلها.. ولو أن الفيلم انتهى هنا لكان شيئاً معقولاً.. ولكنه من أجل النهاية السعيدة يقول لنا فى لقطة واحدة أن ضابط البوليس «طلع براءة».. كيف.. لا أحد يدرى! لكى نرى بعد ذلك المشهد التقليدى الخالد فى السينما المصرية.. صابرين تركب قارباً بلا سبب.. نور الشريف يجرى على الشاطئ صارخاً: صابرين.. صابرين.. وبعد كل هذه البلاوى التي سببتها لأسرته يعود فيطلب منها الإفراج.. وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة.. ربما تمهيداً لفيلم آخر بعنوان «بنت صابرين»!.

إن الفيلم محاولة رديئة جداً لصنع طبعة مصرية من «اليكترا» أو من فيلم «العروس تلبس الحداد» الذى تنتقم فيه جان مورو من خمسة رجال قتلوا زوجها.. أو من أى فيلم «كاوبوى»

يطارد فيه الشجيع ثلاثة حرامية قتلوا أمه.. ولكن الجو والأحداث والصراع نفسه غريب على الحياة المصرية.. والشخصيات كلها مفتعلة ومبالغ فيها إلى أقصى حد: شخصية الأم هدى سلطان فى قمة الشر والتهتك.. ونجلاء فتحى فى قمة الدهاء.. ويوسف شعبان فى قمة العنف والشر والصراخ بلا سبب.. ونور الشريف فى قمة السلبية.. وعادل إمام فى قمة الهبل.. وكلها شخصيات متطرفة إلى أقصى حد.. فليس هناك وسط.. والشىء الوحيد الذى يجعل الفيلم محتملاً هو عادل إمام الذى يجعلنا نتابع مشاهده ونحن «صابرين».. إن قدرته الفذة فى تفجير الضحك من لا شىء تؤكد الموهبة غير العادية لهذا الفنان الخطير.. وقد كان يمكن أن يحقق مشهداً هائلاً حين تحول فجأة إلى الأداء التراجيدى وهو يواجه أخاه الذى يطلب منه أن يتنازل له عن زوجته.. لولا أنه أفسد أداءه الرائع لهذا المشهد «بافيه» واحد سخيف حين قال: بس لو ما كانوش شالوه من فوقى!.. أما حسام الدين مصطفى فلا أحد يلومه فى هذا الفيلم الذى قدمه بقدر كبير من المعقولية وتخلى فيه عن كثير من عيوبه باستثناء اثنين ثلاثة «زوم».. فلم يكن الذنب ذنبه هذه المرة!

● مجلة «الإذاعة» ٢٢/٥/١٩٧٥

«الجبان والحب» أو غراميات الدكتور مجدى بوند!

ينتهي فيلم «**الجبان والحب**» بمشهد تصرخ فيه شويكار فى وجه حسن يوسف التى تخون زوجها محمد رضا معه والذى قرر قطع علاقته بها لأن ضميره استيقظ فجأة: يا وسخ.. يا جبان.. يا حقير.. بينما يهرب حسن يوسف صاعداً سلم عمارة تلتقطه الكاميرا من أسفل وهى تترنح.. وتبدو عبارات شويكار غير مبررة.. لأننا لا نفهم لماذا تعتبر حسن يوسف جباناً.. بل لا نفهم – بافتراض أن المتفرج لم يقرأ الرواية – لماذا كان اسم الفيلم «الجبان والحب».. فهناك حب كثير جداً فى الفيلم.. ولكن ليس هناك جبان على الإطلاق.. بل إننا على العكس نرى حسن يوسف من البداية شاباً شجاعاً قوى الإرادة يصمم على إكمال تعليمه فى كلية الطب رغم فقر أسرته الشديد وعجز أبيه عن الإنفاق عليه ورفض أمه الشرسه – وإن كانت خفيفة الدم – لفكرة إكمال تعليمه.. وحسن يوسف كما يقدمه الفيلم نموذج لشاب شجاع ومكافح ينجح فى الانتصار على ظروفه الصعبة ويصبح بالفعل «أحسن دكتور فى البلد» ويغرق فى الفلوس والنساء والعربية البيجو ٢٠٤.. وهو لم يلجأ فى صعوده هذا إلى أية وسائل لا أخلاقية ولم يكن جباناً أو قذراً فى أى موقف من مواقف فيلم اسمه «الجبان والحب».. حتى وهو يوافق على علاقته الأولى مع زوجة أستاذه فى الكلية التي تستأجر له شقة خاصة يلتقيان فيها.. فإن هذا يبدو تصرفاً طبيعياً لا يمكن أن يرفضه شاب فى مثل ظروفه وتجربته المحدودة.. ثم عندما يرفض الاستمرار فى علاقته بزميلته اللعوب فى الكلية.. يصبح تصرفه هذا أخلاقياً تماماً فى مواجهة سلوك الفتاة المتهتك.. وعندما يقطع علاقته بمهلبية زوجة المعلم عبد ربه الحدق تاجر الخردة حفاظاً على صداقته بزوجها الطيب.. فإنه يكون شاباً مثالياً تماماً.. فأين هو الجبن فى مثل هذا الفيلم؟.. وكيف يدين السيناريو شخصية أخلاقية ومثالية كهذه عندما يضع هذه الشتائم فى الخاتمة – التى تتركز فيها عادة حكمة الفيلم أو مضمونه النهائى – على لسان مهلبية المرأة الشبقة الخائنة «سوابق المخدرات» بحيث تبدو وكأنها تحمل رأى الفيلم فى بطله.

والمسألة ببساطة أن حسن يوسف يدخل كلية الطب، ويتخرج منها بعد أن تكون قد وقعت فى حبه نساء البلد كلها إلى حد الجنون والانتحار ولأسباب غير معروفة.. فلا أحد يدرى ما هى هذه

الجاذبية الخارقة التى تجعل النساء يتهافتن عليه واحدة بعد الأخرى وكأنه الرجل الوحيد فى البلد؟.. إن الفيلم يصبح فى هذه الحدود مجرد «غراميات طالب جامعة».. أو «كيف استطاع الدكتور مجدى بوند أن يدوخ نساء العالم».. وليست هناك أية أعماق أو معان أخرى وراء هذه الشخصية الغريبة سوى مجرد استعراض غزواته الجنسية مع ثلاث نساء متن فى دباديبه.. بل إن النكتة أو الخدعة التي شربها حسن يوسف نفسه رغم أنه منتج الفيلم ومخرجه.. هى أنه كان فيه مجرد كومبارس.. فرغم أنه يظهر تقريباً فى كل لقطة فقد كان مجرد وسيلة نتعرف من خلالها على ثلاث شخصيات نسائية وقعن فى حبه وكانت هى الشخصيات الرئيسية التي لها عمق ودافع أو مبرر لسلوكها.. بينما كانت شخصيته هو نفسه أضعف الشخصيات بناء وأكثرها تسطيحاً وتخبطاً.. فنحن نسمعه فى البداية يشكو من احتياجاته لحنان الأم لكى نكتشف بعد قليل أن مشكلته على العكس هى حب أمه الجنونى له.. ثم تلتقطه زوجة أستاذه هند رستم من بين كل شباب الأرض لكى تحبه «زى ابنها» بينما لا سنها ولا جمالها يجعلانها أماً له على الإطلاق.. ولكى نفاجأ بامرأة فى مثل تجربتها وخبرتها هذه تنتحر لمجرد أنه كتب لها خطابا يبدى فيه شكه فى أن لها علاقات أخرى.. ثم تتخبط علاقته مع زميلته فى الكلية (شمس البارودى) بين الحب ومجرد الرغبة الجنسية ثم القطيعة التامة المفاجئة لكى تظهر فى حياته مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبلا مناسبة أو هدف درامى واضح.. ولكى تكتشف أيضاً أنها بالصدفة تزوجت أستاذه (عمر الحريرى) بالذات الذى كان زوجا لعشيقته المنتحرة.. وفى النهاية وبالصدفة البحتة أيضاً يدعى لعلاج مهلبية (شويكار) فتقع فى حبه من أول «كشف».. بل وحتى قبل أن تراه.. وبعد أن نعرف أنها كانت مومسا محترفة ومدمنة مخدرات تزوجت عبد ربه الحدق (محمد رضا) وتابت ولم تخنه طوال عشر سنوات.. فإنها تنهار فجأة وتقطع توبة السنوات العشر بمجرد وقوعها فى حب هذا الدكتور العجيب «مجدى بوند» وكأنه أول رجل فى حياتها.

وهكذا يحفل الفيلم بأشياء كثيرة غير منطقية ومفككة وغير مفهومة ولا يربطها رابط سوى أنها تحدث بالصدفة لرجل واحد.. واعترف مثلاً بأننى لم أفهم معنى مشهد الخادمة الجميلة جداً والأنيقة جداً والخليعة جداً التى استأجرتها فجأة عائلة هذا الشاب الذى عمل صبى بقال ثم مساعد دكتور بستة جنيهات في الشهر.. فلماذا هذه الخادمة فجأة؟ ومن أين أجرها؟.. لمجرد أن يحدث مشهد محاولة الجنس بينها وبين الشاب الذى ترفضه الخادمة اللعوب فى نوبة شرف غريبة أيضاً.. ولمجرد أن تكون هناك مناسبة لمشهد العادة السرية الذى يقدمه حسن يوسف المخرج والممثل بشكل ردىء.

كما اعترف بأننى لم أفهم حتى الآن – وبعد ٢٤ ساعة من التفكير – معنى مشهد القبض على محمد رضا بتهمة إحراز مخدرات.. إن شويكار زوجته تتهم أمها بأنها هى التى أخفت المخدرات فى المنزل.. كيف؟ ثم من الذى أبلغ البوليس؟ وما هو الهدف الدرامى للقبض على محمد رضا أصلاً؟

إن الأسئلة العديدة التى يثيرها هذا الفيلم ليس لها سوى جواب واحد.. هو أن كل شىء محسوب حسابه بذكاء تجارى شديد.. ولن أندهش لو استمر عرض الفيلم مائة أسبوع.. لقد كانت عين صانعى الفيلم على الشباك وهم يكتبون كل حرف ويصورون كل لقطة.. لقد أصبحت قواعد «التوليفة» الناجحة معروفة بحيث يمكن تحقيقها بطريقة هندسية محكمة.. وأصبح معروفاً ما هو «الايفية» الذى يمكن أن يفرقع فى الصالة ومتى.. وجمهور السينما المصرية أصبح كتاباً مفتوحاً يمكن قراءته بسهولة.. وإذا كان الموضوع الرئيسى فى هذا الفيلم هو شاب تتهافت عليه النساء.. فهى مادة ناجحة جداً يمكن أن تصبح «فرشة» مناسبة لكل ما يمكن أن يبهر الجمهور طوال ساعتين.. ويمكن بالتالى حشر مشهد الخادمة.. وحشر أغنية (للريس بيرة).. وقعدة حشيش فى بيت محمد رضا.. ورقصة لشويكار.. وموقف يشد أنفاس الجمهور حينما يذهب محمد رضا إلى جرسونيرة صديق حسن يوسف بينما زوجته شويكار مختبئة فيها.. بحجة أنها تريد أن تعطيه «علبة عنبر» لزوم الجنس.. وهكذا يصل مستوى تملق الجمهور وإثارة غرائز إلى حد المتاجرة بالعنبر وبالريس بيرة!

وهذه الجرعات التى يمنحها الفيلم لمتفرج سينما ميامى الذى يريد أن يضحك ويصرخ وينفعل ويهتاج.. جرعات تتصاعد بذكاء شديد فبعد أن يبدأ الفيلم معقولاً وهادئاً لنتابع قصة حسن يوسف مع هند رستم.. تبدأ جرعة الإثارة فى قصته مع شمس البارودى الطالبة الجامعية التى تصنع كل شىء من أجل الفلوس.. ثم تتوقف هذه القصة تماماً لتبدأ قصته الأكثر إثارة مع شويكار.. حيث يغرق المتفرج نهائياً فى عالم المخدرات والدعارة والخناقات الجنسية.. بحيث يخرج المتفرج وقد فقد آخر خلايا وعيه ويقظته بحيث لا يسأل نفسه: ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله؟ وما الذى استفدته فى النهاية من هذه الدوشة كلها، وكيف استطاع هذا الفيلم أن يقنعنى أن كل مشاكل أبطاله وهى مشاكل مادية أساساً مرتبطة بالفقر.. تحولت هكذا ببساطة إلى مشاكل جنسية؟ وأن هى هذه العائلات المصرية التي تعيش الجنس وتتنفسه كما تتنفس الهواء إلى حد أن يصبح سلعة يومية يتبادلها كل الناس.. وإلى حد أن تمارس شمس البارودى الطالبة الجامعية الفقيرة هذا النوع من الحياة فى بيت مصرى صميم وفى حى شعبى وعلى مرأى من أمها وأختها..؟

صحيح أن هذه الصور الاجتماعية موجودة فى حياتنا.. وصحيح أن الرواية فيها مادة جيدة بالفعل وشخصيات واقعية لو أن الفيلم تعمق ظروفها الاجتماعية – ومن أفضلها شخصية الطالبة الجامعية نفسها – بدلاً من أن يمر بها مروراً سطحياً ويستخلص منها فقط كل ما هو لاذع و«حراق» من أجل الشباك.. إن العمق الاجتماعى ليس هو النزول إلى الشارع والحى الشعبى والبيت الفقير.. وإنما هو استخلاص الدوافع والحقيقة لسقوط الناس وتهتكهم بدلاً من المتاجرة بهذا التهتك الذى يحولنا في النهاية إلى مجموعة من المصابين بالسعار الجنسى والمخدرات..

● الإخراج: فى فيلمه الثانى كمخرج يتقدم حسن يوسف كثيراً ويقدم مستوى أفضل بكثير من مستوى عباقرة الإخراج عندنا الذين يعملون من ثلاثين سنة.. وأتحدث هنا بالطبع عن الإخراج فى حدوده التقليدية للفيلم المصرى..

● السيناريو: يقصد التلاحم والترابط بين شخصيات الرواية وأحداثها.. بحيث يمكن تقسيمه ببساطة إلى ثلاث قصص منفصلة تقريباً لا تربطها إلا شخصية البطل.. بحيث يتخلص من هند رستم بالموت ليبدأ مع شمس البارودى.. ثم يتخلص منها فجأة «بالاختفاء» ليبدأ مع شويكار.. وهكذا.. بحيث لا يصبح البطل هو البطل فى الواقع بل النساء الثلاث اللاتى يدرن من حوله.. وفي القصة الأولى مثلاً مع هند رستم تختفى تماماً شمس البارودى مع أنها زميلته في الكلية.. بل وتختفي حياته كطالب تماماً.. ثم تظهر شويكار فجأة وبلا مقدمات لينسى السيناريو شمس.. وفى النهاية يعجز عن جمع هذه الشخصيات مرة أخرى ويقع فى الثرثرة مما يؤدى إلي هبوط إيقاع الفيلم.. ويلعب الحوار البطولة الحقيقية للفيلم.. فهو حوار «حراق» يعرف كيف يثير المتفرج ويدغدغ حواسه طوال الوقت..

● التصوير: يقدم رمسيس مرزوق مستوى أفضل من أفلامه التجارية الأخرى وبقدر ما يسمح له هذا النوع من الأفلام.. وخصوصاً فى مشاهد النهار الخارجية.. ولكنه يسقط سقطة كبيرة فى مشهد شقة شمس وهي تقف فى الباب لتغرى حسن يوسف بقميص النوم.. كان النور فظيعاً فى هذا المشهد..

● التمثيل: رغم أننى أعتقد أن حسن يوسف ممثل جيد فى حدود أدواره الشخصية التى يلعبها دائماً.. إلا أنه لم يقدم شيئاً ذا بال فى هذا الفيلم الذى يخرجه لنفسه.. لأن السيناريو لم يمنحه حجماً أو عمقاً.. بينما تقدم شمس البارودى أفضل شخصيات الفيلم وأفضل أدوارها.. وتقدم زوزو نبيل دوراً رائعاً بالفعل بحيث تتحول إلى نجمة شباك.. إن جزءاً كبيراً من نجاح هذا الفيلم تجارياً يعود إلى زوزو نبيل ويا للعجب!!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٦/٣٠

«جفت الدموع»

أن تقع مطربة في حب صحفي.. فهذه مسألة معقولة جداً يمكن أن تحدث كل يوم.. ولكن سيناريو فيلم «جفت الدموع» يحولها إلى قضية قومية.. ورغم أن السيناريو لم يحدد بالضبط الفترة التى وقعت فيها هذه الواقعة.. إلا أن من يرى الفيلم يخرج بانطباع وحيد.. هو أن مصر كلها فى تلك الفترة لم يكن لديها شاغل يشغلها سوى قصة المطربة هدى نور الدين (نجاة الصغيرة) حين وقعت فجأة فى حب الصحفى سامى كرم (محمود ياسين).. فالجميع يتابعون قصة الحب السرية هذه.. والجميع يراقبون مقابلات العاشقين يرصدونها أولاً بأول ويبلغون هذه الجهة أو تلك.. بل إن الفيلم يوحى بأن قصة الحب العادية قد تحولت أيضاً إلى صراع سياسى تركز فى انتخابات نقابة الصحفيين.. حيث كان محمود ياسين مرشحاً ضد يوسف شعبان الذى يبادله العداء من أول الفيلم لآخره لسبب غير مفهوم.. وإن كنا نسمع يوسف شعبان ذات مرة يقول لخصمه إنهما مختلفان فى اتجاهاتهما.. ولكننا لا نعرف اتجاهات أو أفكار هذا أو ذاك.. وهل الصراع بينهما هو صراع سياسى أو مبدئى أو مجرد صراع شخصى.. بل إننا لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار شخصيتنا الرئيسية نفسها: سامى كرم رئيس التحرير المهم جداً والخطير جداً.. الذى سمعناه فى أول الفيلم يقول جملة واحدة عن ضرورة الاهتمام بمشاكل الأغلبية وليس الأقلية.. ثم اختفت ملامحه تماماً كصحفى طوال الفيلم ولم تعد المجلة التي يعمل بها سوى مجرد ديكور.. وذلك لكى يتفرغ تماماً – مثل شخصيات السينما المصرية – القصة الحب.. وكأن أبطال السينما المصرية عندما يحبون أن يأخذوا «سنة تفرغ» للحب.. يلتقون فيها بالسيدة حبيبتهم ويجرون وراءها فى الجناين أو فى بعض العواصم الأوربية.. وفى الفراش أحياناً!.. إن الملامح الاجتماعية بل والمهنية للبطل تختفى تماماً بمجرد أن تلتقطه السينما المصرية فى حالة حب.. فلا نعود نذكر ماذا يعمل البطل بالضبط وكيف يعيش بعد أن نكون سمعنا فى أول الفيلم أنه صحفى أو مهندس..

وفى «**جفت الدموع**» نعرف أن محمود ياسين رئيس التحرير الخطير جداً، متزوج وله طفل.. ولا يشغل السيناريو نفسه أبداً بأن يذكر لنا شيئاً عن حياته العائلية التي نراها فى لقطتين فقط:

هل هو تعيس فى زواجه أو سعيد؟ هل يفتقد شيئاً فى البيت ليبحث عنه فى الخارج؟.. ورغم أننا نسمع أنه لا يحب الغناء ولا الحفلات.. فإننا نراه يذهب إلى حفلة المطربة هدى نور الدين فجأة وكأن هذه نقطة تحول فى حياته.. لكى يجىء بعد ذلك هذا المشهد الساذج الذى تعبر به أفلامنا عن خرافة «الحب من أول نظرة»: يلتقى محمود ياسين الصحفى في الحفلة بنجاة الصغيرة المطربة.. يصافحها.. لقطة كبيرة «كلوز» لوجه كل منهما وهو ينظر للآخر فى وله وقد أحبه فجأة وبالسكتة القلبية.. بينما ترتفع موسيقى هانى مهنى!

وقد يحدث الحب فى حياتنا يومياً وبهذا الشكل.. ولكن التفاصيل التي قدمها السيناريو بعد ذلك لتطور العلاقة لا يمكن أن تقنع طفلاً صغيراً بأن صحفياً كبيراً كهذا لم يدخل تجربة واحدة قبل ذلك بحيث يكتسحه هذا الحب الجارف بعد مجرد لقاءين مع مطربة.. ولا بأن مطربة مشهورة كهذه لم تحب مرة واحدة فى حياتها وليست لها أى تجارب وإنما تكتفى فقط بالإنهماك فى البروفات ثم الذهاب إلى السينما مع صديقتها.. أى أنها «من البيت للجامع».. رغم أننا فهمنا أن هناك علاقة مريبة وغير واضحة بينها وبين محمود المليجى الذى فتح لها شركة إسطوانات والذى لابد أن يكون عشيقها.. ومع ذلك فإن الفيلم يقدم لنا قصة حب بين الصحفى والمطربة كما لو كانت لتلميذين فى الثانوى.. وحتى ذلك الجزء من الفيلم كان واضحاً أن نجاة الصغيرة تريد أن تقول بالسينما عدة أشياء كان المفروض أن تدلى بها فى تصريحات صحفية.. فهى تتحدث عن الجهد الشديد الذى تبذله فى البروفات وفى البحث عن كلمات صالحة لأغانيها لكى يجىء صحفى ليهاجمها لمجرد أنها رفضت أن تغنى أغنية من تأليفه.. وقد يكون هذا صحيحاً أيضاً فى حياتنا الصحفية.. ولكن نجاة الصغيرة لا تقدم فيلماً كل عشر سنوات لكى تشكو لنا ما تعانيه من مطاردات المؤلفين.. لاسيما أن الفيلم يقدم الصحفى مؤلف الأغانى (إبراهيم سعفان) بشكل كاريكاتيرى شديد المبالغة والمهانة من أجل إضحاك الصالة.. ثم يقع السيناريو فى غلطة تحويل هذه الشخصية الكوميدية إلى شخصية شريرة.. فلم يكن مقنعاً أبداً ولا صحيحاً درامياً أن يتحول ممثل خفيف الدم مثل إبراهيم سعفان تحولاً مفاجئاً إلى هذا الشرير المتفرغ تماماً لمراقبة قصة الحب بين المطربة والصحفى ولكى يصبح مخلب قط فى مؤامرة ضخمة ضد هذا الحب من خصوم الصحفى والمطربة.. ولكن النكتة المضحكة بالطبع هى أن يطارد إبراهيم سعفان العاشقين حتى إلى باريس.. فهذه أول مرة أسمع فيها عن «مخابرات عاطفية» ترسل عملاءها لمتابعة قصص الحب فى باريس.. ولابد أن منظمة اليونسكو شخصياً هى التى يمكن أن تمول عملية كهذه!

وهناك عشرات الأمثلة كهذه.. تؤكد رداءة السيناريو وركاكته وعجزه عن رسم الشخصيات وتبرير الأحداث ومحاولة تعميق أى شىء.. فالصحفى ساذج جداً وكأنه رأى أول امرأة في حياته.. والمطربة مراهقة ومثالية جداً وتحب على طريقة «تحت ظلال الزيزفون».. والصحفى

المنافس يوسف شعبان هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية.. وعبد المنعم إبراهيم هو «السنيد» التقليدى صديق البطل وهو مدير تحرير مجلة خطيرة جداً لا يصنع شيئاً سوى السؤال عن رئيس التحرير وهل جاء من عند حبيبته أم لا.. والمجلة التي يعملان بها مجلة مضحكة جداً واضح أنها لا تصدر أبداً.. ومحمود المليجى يذهب لزيارة نجاة فى بيتها فيجد أنها تركت له جهاز التسجيل على الترابيزة ليسرق منه شريطاً يسجل قصة حبها.. ومصر كلها تتحدث عن قصة الحب هذه التي تتوقف بأغنية وتعود بأغنية.. ولكن لابد أن يتم جزء منها فى أوربا من أجل أن تصور الكاميرا تلك الصور البلهاء فى باريس وأثينا.. وحلمى رفلة يقدم مشهداً لمحمود ياسين ونجاة فى مقهى فى باريس هو نفس المشهد بالضبط فى فيلمه المعروض فى نفس الوقت «حبى الأول والأخير» حيث يجلس رشدى أباظة ومحمد العربى على نفس المقهى.. وفى المشهد يقدم حلمى رفلة شخصياته في المقدمة بالألوان ووراءها باك بروجكشن (عرض خلفى) لشوارع باريس باللون الأزرق.. نفس المشهد مكرر فى الفيلمين بنفس الحيلة وبنفس الزوايا.. ومحدش واخد باله.. ولكى ينتهي الفيلم فإن نجاة الصغيرة تضحى بحبها مثل «غادة الكاميليا» وتترك مصر من أجل أن ينجح حبيبها في انتخابات نقابة الصحفيين.. والحياة الصحفية فى مصر كما يقدمها الفيلم حياة مضحكة جداً من فرط تفاهتها.. ولأن السيناريو شديد الفقر والتعاسة فإن كل شيء يبدو بطيئاً مملاً وباعثاً على التثاؤب حتى الأغانى الطويلة جداً التى لا تلتقط من بينها لحناً واحداً يشدك ويدفعك للاستيقاظ!!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٧/١٤

محاولة لفهم فشل

فشل فيلم «**هذا أحبه وهذا أريده**» فشلاً عظيماً إذ لم يستمر عرضه أكثر من أربعة أسابيع وهي مسألة لم تعد تحدث الآن لأى فيلم مصرى أياً كان مستوى سخافته.. وما يثير الدهشة ليس فشل فيلم لهاني شاكر.. فهذا الفتى حظه سيء جداً فى السينما وسبق أن حقق فيلمه السابق «عايشين للحب» نفس القدر الرائع من الفشل.. رغم أننى مازلت أراهن على الصوت القوى والأداء الجميل لهذا الشاب.. وحتى بعد هذا الفيلم الجديد الفاشل لهانى شاكر فإننى مازلت أراهن أيضاً على صلاحيته التامة كوجه سينمائى أفضل بكثير من الكوارث ثقيلة الدم التى نراها على الشاشة كل يوم.. وفى السينما العالمية كلها ليس هناك ممثل واحد يمكن أن ينجح فيلما.. ومارلون براندو نفسه لم يكن يكفى لينجح «الأب الروحى» لولا العوامل الأخرى التى أدت إلي نجاح الفيلم.. فما بالك بمطرب شاب يبدأ خطواته الأولى فى السينما ولا يمكن أن نطالبه بإنجاح فيلم.. إن مسئولية فشل الفيلم إذن لا تقع بالتأكيد على هانى شاكر.. خصوصاً وهو يعمل مع ثلاثة من آلهة السينما: رمسيس نجيب وإحسان عبد القدوس وحسن الإمام.

وهذا ما يثير التساؤل الغريب: كيف يفشل فيلم لحسن الإمام هذا الفشل الذريع؟

والجواب مع ذلك بسيط جداً ظللنا نردده طويلاً دون أن يصدقنا أحد.. إن أفلام حسن الإمام تنجح لأنه يقدم عالماً متكاملاً يحقق لدى الجمهور احتياجات خاصة فى لحظة معينة.. وعندما يحاول حسن الإمام أن يخرج من هذا العالم ليصنع شيئاً «نظيفا» أو بالتحديد «ليس مبتذلاً» فإن الجمهور يرفضه على الفور لأنه يذهب إلى أفلام حسن الإمام وفى ذهنه تصور جاهز عما يمكن أن يراه..

وفى «هذا أحبه.. وهذا أريده» لا نجد شيئاً على الإطلاق من عالم حسن الإمام.. بل لا نجد شيئاً إطلاقاً مما يمكن أن يصنع فيلماً.. فغير معقول أن نظل سلعة كاملة نتابع مشكلة فتاة بين شاب يكلمها بالتليفون وشاب آخر يرسل لها خطابات.. إن فتاة اليوم تجاوزت هذه المشاكل الغريبة بمراحل وأصبحت تضحك عليها بالتأكيد.. وبناء السيناريو نفسه ممل وفارغ تماماً من الحدث أو الأزمة أو الموضوع.. ولذلك فهو يغطى فقره الشديد هذا بالاعتماد على الحوار الطويل

المكرر الساذج عن الروح والجسد والخيال والأمل وهو حوار يصلح لتسمعه فى الإذاعة أو لتقرأه فى كتاب قبل النوم.. وهى صور رومانتيكية من الجيل السابق أصبح الجيل الحالى أكثر نضجاً منها بالتأكيد.. وبعد ذلك لا يمكن بالطبع لكل أغانى ورقصات حسن الإمام أن تصنع شيئاً لتمنع الكارثة التى كان ضحيتها الوجهان الشابان هانى شاكر وحمدى حافظ.. إن خبرة رمسيس نجيب فى الإنتاج إذن لا تكفى.. ورقص وغناء حسن الإمام لا يكفى.. فالسينما بالتأكيد شىء آخر كما أكد لكم المتفرج نفسه!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٨/٢٣

«أبــداً لــن أعــود»

لم يكن هناك ناس كثيرون فى الصالة رغم أنهم يقولون أن الفيلم ناجح.. كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين وسرحن شعورهن ليذهبن إلى السينما.. بستاشر قرش ونص فقط يمكن أن يقضى هؤلاء البسطاء ساعتين من الحلم: أغانى ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات.. ونادية لطفى ورشدى أباظة.. وأمل بالحب والراحة من البيوت الضيقة فى الحوارى المزدحمة التي جاءوا منها.. ساعتان بعيداً عن الهم والكآبة والخروج إلى عالم آخر.. فى الصالة محطمة الكراسى وحيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازوزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة فى الظلام.. يمكن أن تجد الجمهور الحقيقى للأفلام.. هنا فقط يمكن أن تفهم الفيلم من خلال جمهوره الذين يصنعون نجاحه أو فشله.. هنا يمكن أن تفهم كل شىء.. وليس من خلال النقاد وصانعى النظريات الذين يقولون كلاماً كثيراً غير مفهوم من مكاتبهم المكيفة.. إن الناس هم الذين يصنعون أفلامهم.. وإلى حد ما يمكن للأفلام أحياناً أن تصنع الناس..

فى البداية كانت هناك جامعة تحتفل بوداع أستاذها الذى قرر تركها ليعمل بالتجارة.. رشدى أباظة رجل عاقل جداً طبعاً فى هذا الموقف.. فى المدرج هناك زوجته الجميلة نادية لطفى وخالها التقليدى عماد حمدى وابنها الطفل.. والكل سعداء جداً والحمد لله.. ويطول المشهد جداً في الخطب المكررة.. ولكن غير معقول أن يصيبك الملل من أول الفيلم.. مازالت أمامك ساعتان ويجب أن تربط الحزام وتتوقف عن التدخين.. فى اللقطة التالية مباشرة نذهب إلى الفيللا إياها ذات السقف الهرمى كبيوت أوربا وتلك الحديقة الدائرية التى تدخلها السيارة من ناحية وتخرج من الناحية الأخرى.. إنهم يصورون كل الأفلام فى هذه الفيللا واسمها «فيللا هانو» فيما أعتقد.. العيلة سعيدة جداً والحمد لله لأنها غنية جداً.. وعندهم خادم - محمد نجم - المفروض أنه أهبل لأن المفروض أن يضحكنا.. اللقطة التالية مباشرة فى إسكندرية.. أجساد عظيمة جداً في المايوهات.. والأسرة السعيدة على البلاج.. مستوي تنفيذ المخرج للقطاته واختياره لزوايا الكاميرا وحركة الممثلين مستوي بدائى طبعاً.. ولكن لا أحد يشغل نفسه بهذه المسائل غير ناقد سخيف يتدخل بين المخرج وجمهوره الذى يفهمه جيداً.. المشهد التقليدى فى كل بلاجات السينما المصرية:

الدكتور أحمد (رشدى أباظة) يدهن جسد زوجته بالزيت.. سعاد (صفية العمرى) جالسة على نفس البلاج مع صديقتها هالة الشواربى والكاميرا تختار الزاوية جيداً هذه المرة بحيث تكشف عن الساق البيضاء الموضوعة فى ميزانسين دقيق جداً على الساق الأخرى.. تلمح سعاد رشدى أباظة فتستيقظ حاستها الجنسية على الفور.. تقول لصديقتها: ياختي عليه.. شايفه عينيه.. شفايفه.. جسمه اللى يجنن.. متهيألى لو حضنى حدوب بين أيديه.. أنا أنقل هذا الكلام بالحرف علي أوراقى فى الصفوف الأمامية من ظلام الصالة.. هالة الشواربى تقول لصديقتها سعاد: حلال عليكى.. عينى عليكى باردة.. ابتدى انتى الشغل بس.. نكون طبعاً قد فهمنا نوع (الشغل) الذى تمارسه الصديقتان.. وهو ما يفسر مستوى الشقة التى تسكناها ومستوى الملابس.. رغم أن الفيلم بعد ذلك يتذكر أنه لابد من البحث عن مهنة شريفة لسعاد فيقول أنها تعمل في العلاقات العامة في الشيراتون.. ولكننا لا نقتنع طبعاً..

● حتى هذا الجزء من الفيلم نكون قد لاحظنا أن تركيب الحوار على شفاه الممثلين غير متطابق (دى سينكرون) وأن الممثلين قالوا أثناء الدوبلاج كلاماً مختلفاً عما قالوه أثناء التصوير.. لا يهم.. المهم أن نبدأ الحدوتة.. لكى يكون هناك سبب لتعرف سعاد بعائلة رشدى أباظة.. يوشك ابنه على الغرق فتنقذه سعاد.. نلاحظ أن صفية العمرى جالسة على الشاطئ وتحرك ذراعيها فى محاولة من المخرج لإقناعنا بأنها تركب قارباً وتسرع فى الماء لإنقاذ الطفل.. والحيلة مكشوفة جداً ومخجلة ولكن المخرج لا يريد أن يصور فى الماء.. طبعاً تصرخ نادية لطفى: ابنى.. ابنى.. وتتعرف سعاد على العيلة التى تعزمها على عشاء فى فندق فلسطين لكى تكون هناك فرصة لرقصة بطن على الموسيقى البلدى جداً والمستهلكة فى كل أفلامنا والتي تشبه الموسيقى التي تدور طول النهار فى محلات عصير القصب.. ورغم أنها موسيقى منحطة جداً إلا أنها كافية لجعل جمهور الصالة يصفق معها على الواحدة والراقصة تكشف عن لحم صدرها العارى والكاميرا تستقر على بطنها وعلى مؤخرتها تماما كما كان يحدث فى أفلام الأربعينيات.. نكتشف أن حفلة فندق فلسطين هى عيد ميلاد سعاد.. أعياد الميلاد جاهزة دائماً فى السينما المصرية.. تورتة وشموع وضحكات ثم رقصة أخرى صعيدية هذه المرة.. الفيلم يريد أن يتاجر فى أكبر كمية من اللحم الأبيض ويبحث عن أى فرصة.. نسمع صفية العمرى تصف عماد حمدى بأنه: مختار بيه الصحفى العظيم اللى كل الناس بتحبه وبتقدره.. الصحفيون موضة الآن فى كل الأفلام.. ولست أدرى أين هذا «الصحفى العظيم الذى يحبه كل الناس» فى الواقع.. نلاحظ أيضاً أن الحوار طويل جداً وغبى ولكنه ممطوط من أجل أن يصبح الفيلم ٢٤ كيلو.. لأن الناس الآن تدخل الأفلام بالوزن.. حاول أيضاً أن تتأمل الكومبارس الذين يظهرون دائماً في كل الحفلات ليرقصوا رقصات بلهاء ويمسكوا أكواباً فارغة ليقفوا خلف البطل والبطلة ويقولوا كلاماً غير مسموع.. المفروض أنهم أولاد ذوات ولكنك ستلاحظ أنهم جميعاً بوهيجية أو هربانين من تخشيبة قسم عابدين..

تصور نفس الوجوه الصفراء بنفس البدل والفساتين الجربانة هم أولاد الذوات فى كل الأفلام الذين لا يقترب منهم النجوم ولا يحدثونهم أبداً باعتبارهم جرابيع مع أن المفروض أنهم أصدقاؤهم.. هل لاحظت أيضاً كيف يرقص هؤلاء الكومبارس الرقصات الأفرنجي؟

● فى حديقة القصر الفخمة تجلس الأسرة السعيدة والخادم محمد نجم يشوى «فراخ» على النار.. ولأن محمد نجم ممثل كوميدى فلابد أن يحرق الفراخ.. يقول رشدى أباظة (الدكتور أحمد) حجيب لك فراخ غيرها يا سعاد.. واضح أنه ليست هناك إطلاقاً مشكلة وقوف فى طابور الجمعية.. التمهيد الطبيعى لوقوع الدكتور أحمد فى حب سعاد هو أن تتظاهر بأن ساقها تؤلمها.. فتجلس بالمايوه ليدلك لها فخذها العارى والكاميرا تتابع أصابعه من أسفل إلى أعلى وهى تتأوه حوالى ثلاث دقائق بصوت خافت يثير جنون عدد من الشباب فى نهاية الصالة.. فيصرخون وهم يدقون الأرض بأقدامهم ويقولون كلاماً لا أستطيع تكراره لكيلا أسجن.. بعد ذلك تذهب إلى الشقة التى تسكنها مع صديقتها هالة الشواربى التى تقول لرجل فى التليفون: أنت كل نكتك بالشكل ده؟ ويصبح واضحاً جداً نوع النكت.. ونوع المهنة التي تحترفها الآنستان..

هنا يكون قد جاء الوقت لأغنية.. محمد نجم.. يركب دراجة وسط معالم الإسكندرية السياحية الملونة ويغنى وهو يأكل الورد كما كان يفعل إسماعيل يس من ثلاثين سنة.. تغنى صفية العمرى أيضاً وترقص.. والولد الصغير.. ونادية لطفى وزوجها رشدى أباظة.. وتقفز الكاميرا فى نفس الأغنية من مكان إلى مكان وتتغير الملابس فى لمح البصر.. ويبدو الجميع سعداء بشكل أبله وغير مفهوم.. لكن المشكلة التكنيكية التى لم يحاول المخرج حسن رمزى أن يحلها هى إننا سمعنا ناساً يردون على الأغنية دون أن يكونوا موجودين فى الكادر.. مش مهم.. صفية العمرى مازالت تحاول باستماتة أن ترقص.. ومحمد نجم مازال يغنى بخلاعة ويقول أشياء مثل: «أركب الهوا..!!» بينما تغني صفية: «أنا حبيت أوى هدى وعصام.. أخلص حب وأقوى غرام».. هنا تحس أنك أمام فيلم هندى.. وأن الناس هنا سعداء جداً كما هم في الهند ويغنون فى الشوارع وفى الجناين من فرط الانبساط.. شعوب ظريفة جداً!

● كأنما قال المخرج فجأة: كفاية كده على إسكندرية.. فعاد الجميع من المصيف إلى القاهرة.. أول شىء حدث بعد العودة عيد ميلاد الطفل عصام.. نصف أفلامنا بالضبط أعياد ميلاد.. الفتاة اللعوب سعاد مازالت تنصب شباكها حول الدكتور أحمد.. تتظاهر بالإغماء.. الدكتور يقول لابنه.. هات الكولونيا من فوق.. «فوق» هذه معناها أن فيه «تحت».. لأن الفيلا طبعاً من دورين.. جرسون سينما ريفولى يحوم حولى عندما رآنى أكتب فى الظلام أحس أننى جاسوس.. وأشعل البطارية فى وجهى ثم لم يجد شيئاً يبلغ عنه فانصرف.. علي الشاشة يظهر أحياناً عماد حمدى ليقول كلمتين ويمشي.. صلاح نظمى أيضاً كل مهمته أن يجلس مع رشدى أباظة ليشعل سيجارة ويقول: انت غلطان يا أحمد.. ظل يقولها طول الفيلم وأشعل نحو مائة سيجارة دون أن يعدل

أحمد عن خطئه.. شخصيات زائدة عن الحاجة وكاميرا كسيحة تتحرك بالعافية أولا تتحرك على الاطلاق.. حرام طبعاً أن تحاسب التصوير على شيء في فيلم كهذا .. نادية لطفي تغير باروكاتها باستمرار دون أن تجد شيئاً آخر تصنعه في فيلم لا يليق أبداً بممثلة لعبت «المومياء» و«قاع المدينة».. أحسست بالاختناق.. فكرت أن أشعل سيجارة ولكني خفت من عسكرى السجاير الذى يتمشى بين الصفوف.. نظرت خلفى فرأيت الصالة كلها معبقة بالدخان.. أشعلت سيجارتى ونظر لي العسكرى ببلاهة واستند على الحائط ووقف يتابع الفيلم.. العودة إلى لقطة مكبرة (كلوز) لسيقان سعاد البيضاء.. رشدى أباظة أيضاً يشرب سيجارة.. صلاح نظمى يقول له شيئاً جديداً هذه المرة: انت بتلعب بالنار يا أحمد.. واضح أن هناك مشكلة الآن.. الدكتور أحمد وقع فى حب سعاد رغم أنه يحب زوجته وطفله وسعيد جداً معهما.. مشكلة خطيرة فعلاً يقدم لها عماد حمدى تفسيراً فلسفياً عبقرياً: «الرجالة من سن أربعين لخمسين بيمروا بالمراهقة الثانية».. لكن الزوجة الملائكية «مش واخدة خوانة».. إنها تلعب الطاولة فى حديقة الفيلا فى سعادة قصوى.. الإيقاع بطيء جداً ولا شيء يتحرك أمامك والتكييف عطلان وعرقك يشر.. فكرت أن أخلع قميصى وأخرج عارياً إلى الشارع لأتنفس.. تذكرت أن مهنتى هى بالضبط أن أحتمل هذه الأفلام للنهاية وأكون آخر من يخرج.. كيف وافق كمال أبو العلا على عمل مونتاج هذا الفيلم.. ولماذا لم يلق ست بكرات على الأقل فى صندوق «الدشيهات»؟ سعاد تلتقى بصديقتها ألفت (هالة الشواربى) في الشيراتون والتى تخبرها بهذا الخبر الذى جاء على وكالة رويتر: مدحت عازم الشلة كلها عنده فى العزبة يوم الجمعة.. مثل غادة الكاميليا تقول سعاد بلهجة مأساوية: أنا حبيت أحمد يا ألفت.. اللعبة اللى ابتديتها اتقلبت لجد.. يسير الناس كثيراً فى صالة السينما ويروحون ويجيئون ويحدثون بعضهم ويعقدون صفقات.. لا تدرى ما الذى يفعلونه بالضبط.. ولكن أشياء غريبة تحدث طوال العرض.. لن اندهش لو رأيت ترامواى ١٧ يمشى فى الصالة.. الآن هناك مشكلة حب وعذاب بين سعاد والدكتور أحمد.. تقول له: انت صديق لأعز صديقة لى.. تكتب له خطاباً: «أتوسل إليك أن تنسانى.. وسأبذل جهدى أن انساك.. وسأرجو الله أن يساعدنى على ذلك»..

● وكأن المخرج يقول: كفاية كده على مصر.. نروح بقى لبنان.. صفية العمرى تقرر الهرب من حبها إلى لبنان.. بشيء كالسحر يلحق بها رشدى أباظة ولا يدرى أحد كيف عرف عنوانها فى ثوان.. الصيحة التقليدية.. أحمد.. وتبدأ موسيقى السعادة.. وتنزل فوراً من الفندق لتحتضن أحمد.. وبلا كلمة واحدة ترقص وتغنى على الفور وكأنها كانت مستعدة باللحن: «بالحضن يا أجمل أيامى.. ياللى مابتجيش غير في منامى».. جولة سياحية فى لبنان مع الأغنية التى تتغير فيها الملابس من لقطة إلى لقطة فى نفس المشهد.. ومثل الأغنية الأولى تدور سعاد حول الشجر وحول حبيبها أحمد ويرد عليها كورس غير موجود فى الكادر. لأن المخرج بعد أن سجل الأغنية بالكورس فى القاهرة استخسر أن يصورهم فى لبنان على سبيل الوفر.. بعد أن أخذتنا الكاميرا

إلى الجبل والتلفريك وصخرة الروشة يجلس رشدى أباظة بالجلابية البلدى على الأرض ويرص زجاجات الخمر على المائدة ثم يضع اسطوانة على البيك اب.. أراهن أنا بينى وبين نفسى على أننا سنسمع موسيقى محلات عصير القصب التي تجعل الجمهور يصفق على الواحدة.. وأن صفية العمرى سترقص.. يحدث هذا بالضبط يصب أحمد الخمر ويقبل سعاد.. صاح متفرج بأعلى صوته: يا رب! ضجت الصالة بالضحك.. يربط أحمد وسط سعاد وتبدأ الرقص.. يصفق الجمهور على الواحدة.. أحمد يقبل مؤخرة سعاد.. حالة هياج جنسى شديد فى الصالة.. يرقص رشدى أباظة فيزداد الهياج.. نفس المشهد بحذافيره قدمه رشدى أباظة فى فيلم «العاطفة والجسد» من إخراج حسن رمزى أيضاً ولكن مع نجلاء فتحى «أقول لكم ماذا سيحدث بعد هذا المقال: حسن رمزى رئيس غرفة صناعة السينما سيرسل خطاب احتجاج يتهمنى فيه بتخريب صناعة السينما الوطنية».. الدكتور أحمد يميل بجسده فوق سعاد.. صفارة عالية من متفرج خلفى.. وحركات سرية متشنجة من متفرج قابع فى الصفوف الأمامية.. أحمد وسعاد يعودان للقاهرة.. يصحبها خلسة إلى الإسكندرية.. المايوهات والرقص مرة أخرى. سعاد تحس بدوخة، الدكتور يقول لأحمد. مبروك ولى العهد!.. سعاد حزينة ولكن أحمد مصمم على الزواج: ربنا عمل كده عشان يربطنا أكثر ببعض.. الزوجة نادية لطفى مازالت آخر من يعلم.. تخرج من الحمام نظيفة و«متوضية» وتستلقى فى السرير بجوار زوجها أحمد فى دعوة صريحة ولكنه يعتذر بأنه تعبان من السفر.. فى الصباح يقرر الاعتراف لزوجته:

– انتى طبعاً عارفة إن الإنسان مسير مش مخير.. أنا بحب واحدة تانية يا هدى!.. ترتفع الموسيقى: طام.. طام.. تذهب الزوجة لمعاتبة صديقتها بمنتهى الأدب.. تعتذر العشيقة بأدب أيضاً:

– غصب عنى.. الظروف هى اللى خلتنا نحب راجل واحد احنا الاتنين.. امرأة بملاية لف تدور في الصالة كأنما تبحث عن شيء.. عندما تجدنى أكتب تندهش قليلاً ثم تحس أننى لا أصلح.. لأن الفيلم لابد أن ينهى مشكلته حلاً أخلاقياً يرفض فيه الرذيلة لينتصر الخير فإن سعاد تسقط فجأة من السلم لتفقد الجنين.. وتسوء حالة سعاد جداً بعد أن استيقظ ضميرها فجأة وتحولت إلى ملاك عاشق.. لكنها فى حفلة غريبة تسكر وتغنى وسط الشلة: املالى الكاس املاه تانى.. تلقى اللى قلبى على لسانى.. اشرب ويايا.. الدنيا رواية.. بصراحة كده مش عاجبانى..!».

نادية لطفى قررت أخيراً أن تثور.. تهجر زوجها وترفض مقابلته.. تقرر السفر إلى أوربا مع ابنها.. فى المطار يحدث الشيء الذى لابد أن نتوقعه.. يلحق بها الجميع.. ويرجوها الدكتور أحمد أن تعود له فقد تاب.. تؤكد لها سعاد نفسها أنها تتنازل لها عن زوجها.. الجميع تابوا فجأة.. تقرر نادية لطفى أن تعود على عكس عنوان الفيلم.. لكن أقرر أنا أن لا أعود.. إلى سينما ريفولى!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٩/٢٠

«الكداب».. رؤية سياسية

إذا كان أى فيلم يكتسب قيمته أساساً من القضية التي يثيرها بالنسبة لمجتمعه فى لحظة تاريخية معينة.. وبدون فصل قيمة هذه القضية عن الأسلوب الذى يطرحها فنان الفيلم به.. فإن الانطباع الأول الذى نخرج به من آخر أفلام صلاح أبو سيف «الكداب» هو أنه فيلم جيد.. دون أن يصبح هذا تقييما مطلقاً بالطبع.. بل مع ضرورة وضع الفيلم فى إطار ما وصلت السينما المصرية الآن.. ثم فى إطار ما وصلت إليه سينما صلاح أبو سيف نفسها في المرحلة الأخيرة..

وفى هذه الحدود كلها تتكشف لنا أوجه جودة فيلم «الكداب» كما تتكشف لنا نقاط الضعف.. إن صلاح أبو سيف يعود فيذكرنا فى هذا الفيلم ببعض ملامحه القديمة فى أفضل أفلامه التى عبر بها عن رؤيته النقدية للواقع المصرى.. ولقد كانت القيمة الأساسية لسينما صلاح أبو سيف دائماً هى انشغالها بقضايا الواقع المصرى.. أيا كان مدى توفيقها فنياً فى صياغة هذا الواقع سينمائياً.. وهو ما نلمسه اليوم فى «الكداب» الذى يطرح إحدى أخطر مشكلاتنا الاجتماعية الآن.. وهى انحراف بعض إداريى القطاع العام بالمرافق التي يديرونها عن الوظيفة الحقيقية لهذه المرافق كأدوات للإنتاج من أجل الجماهير الفقيرة.. وتحويلها إلى أدوات استغلال لهذه الجماهير والإمعان فى إفقارها من أجل مزيد من الثروات المنهوبة لهذه القطاعات المحدودة المتسلطة على قمة الإدارة.. بحيث لا تصبح المسألة مجرد انحراف فى هذا المصنع أو ذاك.. بل تكتسب خطورتها الحقيقية ضمن عمليات التخريب المتعمدة لفكرة القطاع العام نفسه ويهدف ضرب وتزييف التجربة الاشتراكية أساساً.. وهو ما حدث بالضبط فى كل التطبيقات الاشتراكية فى بلادنا فى الحقبة الأخيرة والتى فرغت الاشتراكية من محتواها ومن شكلها معا.. ولست أدرى إذا كان صلاح أبو سيف يقصد ذلك فى فيلمه أم لا فلست أملك أن أتحدث باسمه.. ولكن تصعيد الحالة التى قدمها فى «الكداب» – وهى انحراف مدير أحد مصانع النسيج (جميل راتب) وتسليمه للإنتاج الشعبى الرخيص لمصنعه إلى كبار تجار القطاع الرخيص لتحويله إلى أقمشة غالية الثمن تستأثر بها الطبقات القادرة – لابد أن يصل بنا التصعيد السياسى لهذه الحالة أو الواقعة الإجرامية إلى نتيجة منطقية واضحة: هى أن الاشتراكية لا يمكن أن يطبقها مديرون

وتكنوقراطيون بورجوازيون.. وإن هذا بالتحديد هو ما ضرب تجربة القطاع العام وليست فكرة القطاع العام فى ذاتها.. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أشار إليه الفيلم بوضوح من تجريب الإدارة الفاسدة لأخلاقيات الطبقة العاملة نفسها.. وتحويل العمال - بالضغط المعيشى أو الإغراء بالمناصب - إلى أدوات للتستر على الجرائم التى توجه لهم أساساً باعتبار انتمائهم للطبقات الكادحة التي يقع عليها الاستغلال فى النهاية.. أدركنا أن فيلم «الكداب» - سواء أدرك صانعوه ذلك أو لم يدركوه - يطرح قضية سياسية خطيرة فى المقام الأول.. ويطرحها بجرأة ووعى أيضاً..

● إن الموضوع الأساسى لهذا الفيلم فى تقديرى الخاص هو أزمة العاملين (حمدى أحمد ومدحت مرسى) وأحدهما عامل والآخر أمين مخزن بالتحديد.. أمام المؤامرات المحبوكة لمدير المصنع الذى ورطهما بخبرته المخيفة فى جريمته الشخصية.. وخطورة الأمر أن الاثنين يمثلان العمال فى مجلس إدارة المصنع.. أى أنهما لابد أن يكونا من العناصر القيادية للعمال وإلا لما تم انتخابهما لعضوية المجلس.. وهكذا يمكن تخريب حقوق العمال النقابية والديمقراطية.. ويمكن عزل قيادات عمال المصنع عن قاعدتها كما حدث بالفعل فى الفيلم.. وإن كانت أحد عناصر الوعي فى السيناريو أنه لم يرجع انحراف العاملين عن دورهما القيادى إلى فسادهما الشخصى.. وإنما أكد بوضوح تعرضهما لضغوط معيشية ومهنية عديدة لابد أن تؤدى بهما إلى الجبن وفقدان القدرة على المبادرة.. لا سيما أنهما يملكان كل أسباب ضعفهما وخوائهما الداخلى من البداية بحيث يمكن ضربهما بسهولة.. فإذا استطاع مدير المصنع بوسائله الخاصة أن يسرق الشريط الذى صرحا فيه بكل شىء للصحفى.. يكملان هما المؤامرة بإنكار أقوالهما.. ولكن لأنهما ليسا عنصرين فاسدين بالطبيعة فإن أزمتهما النفسية تتضح من أول الفيلم.. خصوصاً لدى العامل (حمدى أحمد) الذى يكتسب نقاء الطبقة العاملة وإحساسها الفطرى بالخاطىء والصحيح. ولذلك فإن تمزقه يبدو أكبر ورغبته فى تفجير الحقيقة ومحاولته لمكاشفة زملائه العمال لا تتوقف رغم ازدرائهم له.. بينما يبدو أمين المخزن (مدحت مرسى) أقل تمزقاً بل وأكثر ميلا للاستمرار فى المؤامرة من أجل حماية نفسه فقط إلى حد التورط فى محاولة قتل الصحفى.. لأن أمين المخزن موظف وليس عاملاً.. فهو يحمل أخلاقيات «الأفندى» وجبنه وأنانيته ورغبته في حماية «مكاسبه» الشخصية المظهرية كواحد من قاع الإدارة على أى حال..

● وفى مواجهة الإنحراف تقف الصحافة حسب «الكليشيه» الشائع.. ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام هذا الصحفى المثالى الذى يتصدى لكل صور الفساد من تهريب الأقمشة إلى الأفلام الرديئة. وهى شخصية نمطية موجودة فقط فى أفلامنا.. فليس هناك هذا الصحفى الذى «يحترف» الثورة علي الفساد بلا هوادة والذى لا يلين ولا يخطىء أبداً..

وفى حالة وجوده فهو لا يمكن أن يكون كاتب تحقيقات مثيرة عن انحرافات المصانع وناقداً سينمائياً فى الوقت نفسه.. وهذا ما كان يجب أن يدركه كاتب السيناريو صالح مرسى وهو

صحفى أساساً.. ولكنه أراد بمشهد الجدل العنيف بين الصحفى و«مخرج الروائع» أن يضيف بعداً نقدياً جديداً لفيلمه حين يفضح الدور الذى تلعبه السينما التجارية الرديئة فى تخدير الناس والهائهم عن واقعهم.. فهناك ربط لاشك فيه بين سيادة قيم السينما المنحطة.. وسيادة قيم الإنحراف والسرقة والفساد فى المصنع فى ظرف موضوعى واحد.. فالعمليتان – فى السينما وفى المصنع – هما نوع واحد من سرقة الجماهير وخداعها وإن اختلفت الأدوات.. بل إن مشهداً حوارياً لاحقا يشترك فيه سيد زيان وفايز حلاوة يشير بعد ذلك بوضوح إلي العلاقة بين الخمر والحشيش والأفلام الرديئة كثلاثة أنواع من المخدرات التي يهرب إليها الناس من واقعهم.. وقد لا يكون هذا الكلام اكتشافا.. وقد يكون من السهل أن يكتبه النقاد كل يوم على الورق.. ولكن قيمته الجريئة هنا أنه يجئ هذه المرة من السينما المصرية نفسها.. أى أن نقد السينما وفضح وظيفتها التخديرية يجيء من داخلها.. ومن خلال نجوم تصل كلماتهم بالفعل إلى الجماهير البسيطة – التي هى جماهير السينما الرديئة نفسها – بأفضل وأبسط مما تصلهم كل كلمات النقاد التي لا يقرأونها أصلاً.. وهذه إضافة جديدة لاشك فيها لحساب صلاح أبو سيف..

●وإذا تغاضينا عن شخصية الصحفى الشريف (محمود ياسين) النمطية والمبالغ فى مثاليتها.. فإننا نجد أنفسنا أمام شخصية من الواقع الصحفى بالفعل هى شخصية رئيس التحرير (سعيد عبد الغنى).. فنكتشف أولاً العلاقة الوثيقة بينه وبين مدير المصنع كزملاء دراسة.. وأن الاثنين يربطهما فى الواقع انتماء طبقى واحد.. ولهذا فسرعان ما يخضع رئيس التحرير لرغبات أو تهديدات صديقه القديم.. وحتى عندما يعود رئيس التحرير ويقرر تفجير فضيحة المصنع من جديد ويرفض نشر تكذيب المدير ويطلب نشر الحلقة الرابعة.. فإنه لا يفعل ذلك إلا بدافع من الدفاع الشخصى عندما يعلم أن المدير رفع قضية على الجريدة.. وربما أيضاً بدافع من البحث عن مادة للإثارة الصحفية.. وهذا تحليل صحيح لواقع القضايا الصحفية المثيرة التى تنتقد بها بعض الصحف أوجه الخلل هنا أو هناك.. لا بدافع من إرادة التغيير فى الواقع بل لمجرد الإثارة المظهرية في الغالب..

●ولكن بدلا من أن يقيم السيناريو بناءه الرئيسى على هذه القضية – الإنحراف فى المصنع وأزمة العاملين وموقف الصحفى – فإنه يقلب الموازين ليجعل من هذا الخيط الجيد شيئاً باهتاً فى خلفية الحدث الفرعى الذى لا يلبث أن يدفعه إلي المقدمة ليختل البناء كله.. ولو أن الفيلم ركز على موضوعه الحقيقى وعمقه لكان فيلماً سياسياً جيداً بكل المقاييس.. ولكن الذى حدث أنه قلب الموازين كلها ليدفع بقصة الصحفى الذى تنكر فى زى قهوجى إلى المقدمة.. ليس فقط لتحتل معظم مساحة الفيلم وإنما لتدفع أيضاً بقضية الانحراف فى المصنع إلى هامش الأحداث.. إننا بعد الثلث الأول الجيد والشديد الحبكة سرعان ما نضيع مع الصحفى فى الحى الشعبى.. لتستهلكنا بعد ذلك كل المؤثرات والمشهيات التقليدية التي لابد أن يغرى بها الحى الشعبى كما

تقدمه السينما المصرية: القهوجي والعجلاتي وبائعة البليلة الحسناء والمخبر والأبله..

إن رغبة الفيلم في توظيف كل شيء من أجل النجم.. دفعت العمل كله في اتجاه خاطئ.. هو تقديم محمود ياسين لأول مرة في دور قهوجي.. ولاشك أن هذا ما كان يسيطر على صانعي الفيلم وهم يركزون كل جهدهم في تقديم هذا «الاكتشاف».. أن يلبس محمود ياسين جلباباً وطاقية ويحمل صينية قهوة ويرطن بلغة «المعلمين».. لقد وضع الفيلم رصيده كله في هذه اللعبة الجديدة مع أنه كان يملك غيرها رصيداً أفضل..

● ومع ذلك فليس مفهوماً بالضبط لماذا قرر الصحفي فجأة أن يتحول إلى قهوجي بعد استقالته من الجريدة.. قد يقال إنه أراد أن يتنكر في شخصيته الجديدة ليصل إلى الحقيقة من العاملين اللذين خذلاه وأنكرا أقوالهما.. ولكن السيناريو لم يستطع أن يقنعنا بشيء واحد في هذه القصة المفتعلة.. فقد رأينا الصحفي يسير مع زميله (سمير غانم) ليصل بالصدفة إلى الحي الشعبي ويتذكر أنه التقى بالعامل هنا لأول مرة.. وهي مسألة خاطئة صحفيا.. لأن من الطبيعي أن يلتقي الصحفي به لأول مرة في المصنع الذي أجرى تحقيقه فيه.. وحتى حين جلس الصحفي على المقهى فقد افتعل السيناريو موقفاً لا معقولا يبرر به تحول الصحفي إلى قهوجي.. فصاحب المقهى بالصدفة لا يجد عاملا فيعرض على الصحفي العمل فيوافق على الفور.. وبأسلوب يغلب عليه الطابع الكوميدي المبالغ فيه وعلى حساب أي منطق عاقل..

ورغم أن شخصية القهوجي كما يلعبها محمود ياسين لا يمكن أن تقنع أحداً.. بل تظل شخصية سينمائية مصنوعة ومتكلفة مائة في المائة سواء في ملامحها الشكلية أو السلوكية.. خصوصاً مع مبالغة المؤلف في إسباغ الطابع «البلدي» عليه إلى حد وضع عبارات حوار غريبة وطنانة على لسانه يكاد يتحول بها إلى «مداح» أو شاعر على ربابة يصوغ كلمات منحوتة بعناية وعبارات مركبة ينطلق بها «كماكينة كلام» لا تتوقف عن العمل ولابد أن تثير دهشة الجميع بدلاً من أن تنطلي عليهم كما هو المفروض في صحفي يتنكر ليصل إلى حقيقة ما.. إن القهوجي بدلاً من ذلك – وبالحوار الذي كتب له والسلوك الأهوج والأداء المبالغ فيه لمحمود ياسين – يكاد يصيح في أهل الحي: أنا رجل مريب جئت هنا لسبب غامض.. فاحذروني! وقد يكون هذا هو التبرير الوحيد لأن يتفرغ المخبر لملاحقته لاحظ أولاً أن هذا المخبر مقيم دائماً بجانب بائعة الحلوى التي يحبها وكأنه لا يمارس عمله أبداً – فليس هناك سبب مقنع آخر لكي يشك فيه المخبر ويتفرغ له بهذا الشكل إلى حد إبلاغ الضابط بأخباره أولاً بأول.. والغريب بعد ذلك أن يقبض عليه بالفعل للشك في كونه محتالاً خطيراً.. وبعد دخوله حجرة الضابط يخرج منها ببساطة شديدة دون أن يفسر لنا السيناريو هذا اللغز.. فكيف لم يكتشف البوليس شخصيته الحقيقية؟ وهل أفرج عنه الضابط باعتباره محمود الصحفي أم إبراهيم القهوجي؟

ولكن يعود التساؤل الرئيسي الأهم: لماذا تنكر الصحفي في زي قهوجي؟ إننا لم نره يصنع

شيئاً لمتابعة تحقيق موضوع العاملين إلا بمجرد الدوران حولهما باستمرار واختلاق بعض الحجج لحمل ابن أحدهما مثلاً إلى منزل أبيه.. فكيف كان يمكن أن يصل إلى شيء بمجرد العمل في المقهى والاستغراق في كل العلاقات الجانبية الأخرى في الحي الشعبي وأهمها علاقته ببائعة الحلوى (شويكار) التي تبدو بملابسها المكشوفة وزينتها الفاقعة غريبة تماماً على مثل هذا الحي والتي كان واضحاً أن شخصيتها محشورة حشراً لأسباب تجارية.. فضلاً عن أن علاقة الصحفي بها كانت وظلت علاقة غامضة.. فهل أحبها بالفعل أم كان يستخدمها فقط كجزء من خطته..؟ إن كل ما حدث يؤكد أنه أحبها.. فماذا كان موقفه إذن من خطيبته طالبة الطب (ميرفت أمين) التي رأيناه في البداية غارقاً في حبها إلى حد تقبيلها عشر قبلات في مشهد واحد؟ كيف ألغاها من حياته مرة واحدة رغم ملاحقتها الدائمة له.. ورغم أن الصدفة العبقرية شاءت لها أن تسكن فوق نفس القهوة التي يعمل بها.. ودون أن يعرف هو من قبل أين تسكن حبيبته: في السيدة أم في الزمالك؟ ودون أن يكشف الفيلم عن سبب واحد يدفع طالبة محبة مثقفة كهذه للكذب على حبيبها الصحفي والزعم بأنها تسكن في الزمالك.. مع أن تكوين شخصية الصحفي نفسه لا توحي برفضه لفتاة تسكن في السيدة.. إن بناء شخصية ميرفت أمين في السيناريو جعلها أضعف شخصيات الفيلم على الإطلاق وأكثرها تسطيحاً.. مثلها مثل معظم الشخصيات الثانوية الأخرى – وخصوصاً في الحي الشعبي – التي كان واضحاً أن المقصود بها مجرد تحقيق النجاح التجاري.. وهو نفس المقصود برسم شخصية الصحفي سمير غانم بشكل يجعله بهلوانا أكثر منه صحفياً ويهدف الإضحاك الذي حققه بنجاح كبير بالفعل.. وكلها أهداف مشروعة على أي حال في ظروف السينما المصرية الحالية ومادامت لم تخل بأفكار الفيلم الأساسية ولم تصل إلى حد الابتذال وإن كانت وصلت إلى حد الافتعال!

أما الشخصية الجيدة التي لم توظف توظيفاً إيجابياً فهي شخصية الأبله التي لعبها علي الشريف باقتدار كبير يؤكد امتياز هذا الممثل الموهوب.. ولكن يبدو أن المخرج وكاتب السيناريو لم يعرفا كيف يستخدمانها استخداماً أكثر إيجابية وعمقاً بحيث كانت تظهر وتختفي على هامش الأحداث وبلا منطق درامي محدد..

وبينما تلعب مديحة كامل أفضل أدوارها على الإطلاق فإن السيناريو بعد أن يمهد لها جيداً في ثلثه الأول يتجاهلها تماماً بعد ذلك مع هربه بالموضوع كله إلى الحي الشعبي ومغامرات الصحفي الذي تحول إلى قهوجي.. مع أنه كان يمكن من خلالها تطوير خط عالم السينما التجارية وجعله موازياً لخطوط الفيلم الأخرى بتحقيق مزيد من التوازن في بناء السيناريو الذي عاد فتذكرها في نهاية الفيلم لتلعب دور رجل البوليس الذي يطارد سائق سيارة المدير الذي قتل أمين المخزن في مشهد أراد الفيلم به تحقيق عنصر الإثارة البوليسية متأثراً ببعض الأفلام السياسية التي عرضت في السنوات الأخيرة والتي استخدمت تكنيك الفيلم البوليسي لطرح

موضوعاتها السياسية.. والقياس مع الفارق بالطبع..

يحقق صلاح أبو سيف خطوة أفضل بكثير مما انتهى إليه فى «فجر الإسلام» و«حمام الملاطيلى» وعلى كل المستويات.. إنه يعود فى كثير من مواضع «الكداب» إلى صلاح أبو سيف القديم من حيث طرحه لموضوعه الأساسى كما أوضحت وبصياغة سينمائية أفضل بالتأكيد من الصياغة التي قدمها فى أفلام لم تكن تنقصها الأفكار الجيدة مثل «القضية ٦٨» و«حمام الملاطيلى».. وهو يبدو فى «الكداب» متمكناً من جديد من أدواته السينمائية.. وفى الثلث الأول من الفيلم يشدنا تماماً بأسلوبه المتدفق وسلاسته فى تقديم الموضوع مسيطراً تماماً على حركة الكاميرا والممثل.. ولكن شيئاً غريباً يحدث مع صلاح أبو سيف هذه المرة.. فهو حين ينتقل إلى الحى الشعبى يفاجئنا بعدم سيطرته على أدواته.. وهو الذى بنى مجده الحقيقى على تقديم الحارة المصرية فى أفضل أفلامه.. وفى تصورى أن عدم منطقية كثير مما حدث في حارة «الكداب» هو الذى انعكس بالضرورة على أسلوب صلاح أبو سيف فى تقديمه سينمائياً.. ولعل السبب أيضاً هو هذا الديكور الردىء للحارة المفتعلة بحيث تصبح الحركة فيها دائرية مغلقة لا تسمح بالانطلاق الطبيعى المقنع.. فكل شىء يواجه كل شىء.. وشقة الحبيبة فوق القهوة.. بحيث يفتقد الديكور نبض الواقع ويفيد حركة المخرج والكاميرا معاً..

لقد انطلق «الكداب» من الحقيقة.. وهى قيمة أصبحت مفتقدة الآن فى السينما المصرية.. وهذا ما يجعله فيلماً جيداً ومطلوباً فى هذه الظروف رغم هذه التحفظات.. وإذا كان الفيلم قد أضاف إلى الحقيقة بعض التوابل من أجل أن يراه الناس الذين تحاصرهم سينما التخدير.. فإن عذره أن أحداً لا يريد بالطبع أن يصرخ فى البرية!

● نشرة «نادى السينما» – السنة ٨ – النصف الثانى – العدد ١٥ – ١٩٧٥/١٠/١٥

«على ورق سلوفان».. أو عودة المخرج!

عندما ظهر حسين كمال فى الحياة الفنية منذ أكثر من عشر سنوات كان اكتشافا حقيقياً استطاع أن يفرض نفسه وأسلوبه من خلال أعماله التليفزيونية والسينمائية التى أكد بها سيطرته الكاملة على أدواته الفنية واستيعابه للأشكال السينمائية المتقدمة التى تقدمها السينما العالمية كل يوم.. وأكد حسين كمال وبوضوح شديد إنه يملك حساً سينمائياً - بصرياً وتشكيلياً - راقياً.. وإنه يستطيع أن يقدم السينما كسينما.. وسيلة تعبير جمالية خصبة لها لغتها الخاصة التى يمكن أن توصل المعانى من خلال الكاميرا وشريط الصوت.. وليست هذه السينما الإنشائية البليدة التى تصبح فيها الكاميرا مجرد وسيلة تحكى حكاية يمكن سماعها بالراديو أو قراءتها فى كتاب..

ومنذ فيلمه الأول «المستحيل» استطاع حسين كمال أن يميز نفسه وسط مدارس السينما المصرية التقليدية كفنان سينما حقيقى يملك أسلوبه الخاص ورؤيته الشكلية المتقدمة.. بل أنه حتى على مستوى الرؤية الموضوعية أيضاً استطاع أن يقدم عملين جيدين على كل المستويات هما «البوسطجى» و«شىء من الخوف».. ثم حدث تحول ما فى مسار حسين كمال السينمائى يفسره هو بأنه صدم صدمة عمره حينما شاهد بعض هذه الأفلام وسط الجمهور فاكتشف الهوة الفاجعة بين فنان السينما الجاد وبين الجمهور.. وهى مأساة حقيقية لا يمكن لأحد أن ينكرها كما لا يمكن لأحد أن يلقى مسئوليتها على المخرجين وحدهم.. فليس هناك مخرج فى العالم يستطيع أن يطور جمهوره.. كما لا يمكن لأى مخرج أن يحارب طواحين الهواء من أجل أن يصنع فناً.. فالفن لا يصنع فى فارغ..

ولكن لا يمكن أيضاً أن يوافق أحد على أن يكون رد فعل حسين كمال إزاء هذه المحنة التى يقول إنه واجهها.. هو أن يصنع «أبى فوق الشجرة» الذى أكد به بالفعل أن «الجمهور عاوز كده».. فقد كان عليه أن يقاوم - رغم صعوبة هذه الكلمات التي من السهل كتابتها على الورق.. لأن هناك مخرجين جيدين آخرين واجهوا نفس المحنة ولم يصنعوا «أبى فوق الشجرة».. ولكن من المؤكد أن حسين كمال توقف بعد «شىء من الخوف».. لم يتوقف بالطبع عن العمل.. بل لعله على العكس غرق فى فرص عمل بلا نهاية.. ولكن ما هى القيمة الحقيقية لكل الأفلام التى أخرجها بعد

هذا الفيلم حتى تلك القصص الجيدة لكبار الكتاب؟.

لقد كنت أعترض على أفلام حسين كمال من هذا المنطلق.. وهو الإيمان بأنه مخرج جيد.. بل وواحد من أفضل مخرجينا إدراكا للغة السينما.. وأنه قادر بالتأكيد على أن يصنع أشياء مختلفة تماماً عما يصنعه بالفعل فى غمرة انشغاله بالخروج من فيلم إلى فيلم.. ومقاييس النقد بلاشك تصبح أكثر قسوة مع المخرج الموهوب لأن السينما المصرية تنتظر منه الكثير.. وهذا ما لم يستطع حسين كمال أن يفهمه حتى أصبح يكرهنى شخصياً كراهية عمياء لكثرة ما رفضت أفلامه.. دون أن أفقد للحظة اعتقادى بأنه مخرج جيد..

ومن هنا فلست أستطيع أن أخفى سعادتى الحقيقية بفيلم «على ورق سيلوفان» الذى طمأننى إلى أنى كنت على حق.. وإن هذا المخرج موهوب بالفعل.. وأنه قادر بالتأكيد على أن «يعود».. وأن كانت احتمالات استمراره فى علم الغيب.. وفى علم السينما التجارية بالطبع..

● السيناريو: تقوم قصة يوسف إدريس متوسطة الطول على نسيج شديد الرهافة لمشاعر امرأة محبة ومخلصة لزوجها الطبيب الكبير الناجح الذى يوفر لها كل شيء إلا الوقت والحب واللحظات الدافئة التي تبحث عنها كل زوجة ولا يمكن أن يعوضها شيء عنها.. فالزوج مشغول باستمرار والزوجة تسقط فى الملل والفراغ واللحظات الميتة مع شلة من الأصدقاء السخفاء.. وفى هذا الصقيع العاطفى والجسدى المخيف يكون سقوط المرأة أسهل من سقوط دبوس على الأرض دون أن يصنع رنينا.. وتقاوم الزوجة بالفعل سقوطها الحتمى مع شاب يمثل لها كل ما تفتقده فى زوجها الذى يبدو آلة عمل حديدية لا تحب ولا تكره ولا تنفعل ولا تطلب شيئاً ولا تعطى إلا بحساب.. ولكن الاكتشاف العظيم يحدث للزوجة بالصدفة فى لحظة السقوط عندما تزور زوجها فى المستشفى وتراقبه عن بعد وهو يجرى إحدى العمليات.. إنها تراه هناك على حقيقته التي لم تدركها أبداً.. صانعاً عظيماً للحياة ورجلاً حقيقياً قوياً يكمن الحب والسحر نفسه فى عينيه النافذتين وأصابعه الماهرة عندما يتحول إلى إله صغير يصارع الموت ويقهره ويمنح وقته وحبه لشيء أكبر: للناس.. وأمام اكتشافها المذهل هذا تدرك الزوجة قيمة الكنز الذى كادت أن تفلته من يديها من أجل لحظات حب مزوقة.. استطاعت كوثر هيكل أن تحول هذا النسيج المرهف إلى بناء سينمائى جيد رغم الصعوبة الكبيرة فى خلق مادة بصرية وسمعية من عمل أدبى قائم على اللحظات الشعورية الرقيقة كورق السيلوفان.. وبلا حدث يشد المتفرج ويطور العمل كله على وجه التقريب.. واستطاع السيناريو أن يقدم معادلاً سينمائياً لهذه اللحظات الداخلية الخافتة.. وكان الحوار ذكياً مركزاً كافياً فقط للتعبير عن اللحظة الشعورية فى عمل تكمن معظم قيمته فى لحظات الصمت.. ولكن مشاهد لقاءات الزوجة مع شلة الأصدقاء كان يسودها الارتباك والبرود والافتعال.. ولست أدرى هل كان هذا مقصوداً من كاتبة السيناريو والمخرج.. ولكن الخطأ القاتل فى السيناريو هو استخدامه للمونولوج الداخلى فى مشهد النهاية عندما بدأنا نسمع أفكار

الزوجة وهى ترقب زوجها يجرى العملية وكأنها تقدم لنا مذكرة تفسيرية عما تحس به الآن وما تنوى أن تفعله.. مع أن الموقف كان واضحاً جداً بما يكفى.. وأى متفرج - أياً كان مستوى ذكائه - كان يدرك على الفور أن الزوجة ستعود لزوجها.. ولم يكن هناك أى مبرر لأن نسمع الزوجة تعتذر لحبيبها مقدماً على أنها ستهجره ولا لهذه «الفلاشات» التى تذكرت بها لحظاتها معه.. لقد أخل هذا المونولوج الداخلى بأسلوب الفيلم كله.. لأنه جاء مفاجئاً أولاً طالما أن الفيلم لم يستخدمه من قبل فى مواقف كانت تبرر استخدامه ولكنه استطاع أن يستغنى عنه بالتعبير الجيد بالصورة.. ولأنه ثانياً يكشف عن عجز السيناريو عن تقديم النهاية بدون هذه المذكرة التفسيرية التى كان حسين كمال بالتأكيد قادراً على تقديم نهايته بدونها وبمجرد استخدامه الذكى للصورة..

● الإخراج: يقدم حسين كمال فيلمه بفهم كامل لدقائق اللحظات الشعورية التي يتعامل معها.. وبأسلوب شديد النعومة والشاعرية يقترب فيه إلى حد كبير من المدرسة الفرنسية.. إن الحس الراقى يشيع فى العمل كله.. والقدرة على توظيف كل مكونات الصورة السينمائية من تكوينات جمالية وأحجام للقطات يغلب عليها اللقطة الكبيرة (الكلوز) التي تقترب أكثر من الإنفعال الداخلى.. ثم الاستخدام الجيد لحركة الكاميرا والممثل فى علاقات حية مع الديكور.. كل هذا يكشف عن قدرة حسين كمال على أن يصنع سينما راقية ترتبط تماما بالموضوع الذى تقدمه.. وهي سينما تدهشنا طالما أن حسين كمال قادر على تقديمها.. فلماذا يتنازل عنها إذن؟

● المونتاج: تحافظ رشيدة عبد السلام على الإيقاع الهادىء الذى يتناسب مع فيلم كهذا.. ولكن نعومة الموضوع لا تعنى بالضرورة بطء الإيقاع.. وفى أجزاء كثيرة فى منتصف الفيلم هبط الإيقاع إلى حد الملل والتكرار الذى كان يمكن تلافيه بمزيد من التركيز وشدة الإيقاع..

● التصوير: يحقق عبد المنعم بهنسى أفضل ، ستوياته حتى الآن وإن كان من الظلم تقييم عمله من خلال النسخة المعروضة حالياً التى لا يبدو أنه قد تم تصحيحها فى المعمل لضبط مستويات الضوء فيها بحيث جاءت بعض اللقطات فاتحة تماماً بسبب التعريض الزائد.. وهو ما يتحمل مسئوليته مدير التصوير أيضاً الذى ضاعت منه بعض اللقطات الغارقة فى الضوء بسبب عدم التحكم فى فتحة العدسة أو استخدام الفلتر..

● الديكور: يقدم نهاد بهجت عالماً من الثراء اللونى والجمالى فى شقة الزوجة بالتحديد يرتفع به بذوق ومستوى الديكور فى الفيلم المصرى الذى تجمد منذ خمسين سنة عند نفس الصالة التي يصعد منها سلم دائرى فى اليمين والشمال.. وحيث يتم تصوير ٢٧ فيلماً فى كل ديكور قبل هدمه وسواء كانت القصة تجرى فى الريف أو المدينة أو وادى النطرون.. ومحاولات نهاد بهجت المستمرة. تحول الديكور إلى شىء «مثقف».. بحيث يصبح ممكناً توظيف جمالياته كعنصر من عناصر التعبير السينمائى.. وقد كنا نعيب عليه باستمرار أن ذوق ديكوراته يبدو أحياناً أرقى من مستوى الناس أبطال الأفلام.. ولكنه فى هذا الفيلم يجد مبرراً من ظروف الشخصية نفسها

ليصنع هذا العالم البصرى الجميل.. ويساعده المخرج حين يجيد - وهى مسألة نادرة - توظيف الديكور والإكسسوار توظيفاً سينمائياً كما حدث فى الاستخدام الذكى للساعات المعلقة على الحوائط وللوحات الفنان وجدى حبشى.

● الموسيقى: لعلها أول مرة تذكرنا موسيقى فيلم مصرى بالاستخدام الذكى للموسيقى فى الأفلام العالمية.. إن هانى مهنى يتفوق فى صياغة موسيقاه الجميلة بحيث تصبح جزءاً حيوياً من بناء الفيلم.. وهو لا يصخب ولا يثرثر كثيراً وإنما يطور «تيماته» البسيطة تطويراً سينمائياً بديعاً بالفعل..

● التمثيل: مرة أخرى تؤكد نادية لطفى أنها ممثلة نادرة تملك منجماً من العواطف والإنفعالات هو وجهها المدهش.. ومثلما فعلت فى المشهد الواحد الذى عبرت فيه بعينيها فى «المومياء» فإنها تصل إلى قمتها فى هذا الفيلم فى المشاهد الصامتة التي تصبح فيها فى مواجهة الكاميرا وحدها فى لقطة كبيرة.. ويصبح على الممثل أن يملك وسيلته الخلاقة فى توصيل كل شىء إلى المتفرج بمجرد قدرته على التعبير.. إن على هذه الممثلة العظيمة أن تحرص على هذا المستوى أياً كانت إغراءات «بديعة».. أما الدور الرائع الثانى فهو دور أحمد مظهر الذى يحقق أفضل أداء له على الإطلاق ويجسد شخصية الطبيب المشغول بعمله عن زوجته باقتدار كامل.. ونجح محمود ياسين فى شخصية جديدة عليه تماماً.. استطاع بها حسين كمال أن يخرجه من إطار شخصياته المكررة وأن يستخرج وجوها أخرى للتعبير من هذا الممثل الموهوب..!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١٠/٢٥

الحب.. تحت الهزيمة!

فى رواية نجيب محفوظ «حب تحت المطر» مثل كل رواياته الأخرى.. إمكانية هائلة لصنع فيلم رائع عن مصر.. مصر الحقيقية التى يضع هذا الكاتب العظيم يده بحساسية فائقة على نبضها.. وليست مصر الوهمية اللاهية التى تقدمها أفلامنا عادة..

وفى هذه الرواية تشريح جرىء وشديد المرارة للازمة الطاحنة التى مزقتنا جميعا فى السنوات السود بعد هزيمة ٦٧.. حينما تصورنا أن العالم قد انتهى.. وأن كل شىء قد انهار.. وأننا فقدنا كل شىء .. ليس فقط مزيدا من الأرض.. وإنما أنفسنا أولا وأخطر من أى شىء..

لقد كان طبيعيا أن تكون للهزيمة العسكرية انعكاسات اجتماعية رهيبة.. حيث أن هزيمة ٦٧ نفسها لم تكن إلا نتيجة لظروف ا جتماعية شديدة الفساد والتخلف.. فالحروب لا تدور فى فرا غ.. والتركيبة الديكتاتورية للمجتمع قبل ٦٧ لم يكن ممكنا إلا أن تؤدى إلى هزيمة بهذا الحجم..

ولم يكن الناس قبل ٦٧ وبعدها.. منفصلين عما يحدث .. ولم يكن ممكنا أن تفرغهم من أشرف وأنقى ما فى الإنسان المصرى ثم تطالبهم بعد ذلك بأن ينتصروا.. وكان طبيعيا بعد حدوث الكارثة أن تزداد الأزمة عنفا.. أزمة على كل المستويات.. فقد الناس فيها إيمانهم بكل شىء.. وكان ضروريا أن تتكثف الأزمة الاقتصادية مع الانكسار السياسى والعسكرى لتؤدى إلى خواء روحى مخيف سقطت معه كل القيم.. وأصبحت المسألة بالنسبة للبعض مسألة مجرد النضال من أجل البقاء.. بينما تحولت عند البعض الآخر إلى مزيد من الصعود على حساب موت الجميع وبؤسهم..

وهذه الفترة المخيفة فى تاريخ مصر القريب - فترة ما بعد ٦٧- هى ما تجسده رواية نجيب محفوظ من خلال نماذج من الشباب الجامعى عاشوا المأساة حتى النخا ع ودفعوا ثمنها بالكامل دون أن يكونوا صانعيها.. فنحن أمام ثلاث فتيات تخرجن فى الجامعة ليبحثن عن حلم الحب والبيت والعمل.. ليجدن أن كل هذا لا يساوى ثمن «بلوزة» من الشواربى.. بينما كل الأبواب مفتوحة إلى هذه الشقة أو تلك.. حياة قنديل تكتشف فى بيت المصور السينمائي عادل أدهم عالما فسيحا من اللذة مقابل الفلوس التى لاتجدها بالتأكيد فى بيت أبيها لفقير جرسون المقهى.. بينما أخوها محمود قابيل يقضى أجمل أيام حياته فى الخنادق في انتظار معركة تعطى الأشياء قيمة..

وماجدة الخطيب تخوض معركتها الخاصة كل يوم مع خطيبها القاضى الشاب حمدى أحمد الذى ما زال يحمل بقية من قيم قديمة لم يجرفها بعد غبار الهزيمة الأسود.. وأخوها الطبيب الشاب محمد وفيق يصدق أن هذا المناخ يمكن أن يسمح له بأن يصنع شيئا لبلده ولكنهم يلقون ببحثه عن البلهارسيا فى سلة المهملات فيكون البديل الوحيد أمامه هو أن ينقلب إلى النقيض.. فيقرر الهجرة إلى أمريكا.. ومنى جبر تقرر أن تبدأ صفحة جديدة نظيفة حين تقع فى حب المقاتل محمود قابيل شقيق صديقتها حتى بعد أن فقد بصره فى معارك الاستنزاف.. الفتيات الثلاثة يعترفن إذن بأن الماضى الأسود الذى بعن فيه أنفسهن بثمن بلوزة ومصاريف الكتب وأجر التاكسى.. يجب أن يتوقف.. وأن الحب والعمل والمستقبل هو شىء يستحق أن يناضل الإنسان من أجله لكى ينقذ ما تبقى له من كرامة.. ولكن قصص الحب تصطدم بالهزيمة على المستوى الشخصى من نفس التركيبات الا جتماعية التى صنعت هزيمة بلد كامل.

وهنا تتشعب الخيوط العديدة وتفقد الأحداث منطقها .. إن السينما تعرض *الواقع الحقيقى* فجأة حين يكتشف أحمد رمزى المخرج الشهير خطيب حياة قنديل المدرس الشاب عبد المنعم كامل فيحوله بقدرة قادر إلى نجم لامع تقع فى حبه النجمة اللامعة الأخرى ميرفت أمين فيفسخ خطوبته لحبيبته القديمة ويتزوج النجمة.. وتتحول الأحداث التى كانت منطقية تماما ونابعة من حياتنا اليومية إلى تركيبة ميلو درامية يلقى فيها المخرج الغيور صلاح نظمى عشيق ميرفت. ماء النار على وجه النجم الشاب.. وتمنح حياة قنديل خطيبته السابقة جسدها لأول رجل يقابلها وتحمل جنينا تحاول التخلص منه فتلجأ لسميرة محسن المرأة الشاذة صاحبة «البوتيك» فى الشواربى والتى تحاول إقامة علاقة معها.. وحينما ترفض فإنها تطردها فى مشهد مفتعل لتكشف سرها لخطيبها النجم المشوه.. وفى نفس الوقت تكون الميلودراما قد وصلت إلى ذروتها حينما يقتل محمد وفيق المخرج زئر النساء أحمد رمزى لمجرد أنه حاول إغواء أخته ماجدة الخطيب.. وبدلا من أن يذهب إلى أمريكا يدخل السجن.. بينما يكون القاضى الشاب حمدى أحمد الذى رفض «تحرر» خطيبته.. قد ألقى بنفسه فجأة فى أحضان راقصة وقرر أن يتزوجها ما دامت كل النساء محكوما عليهن بالسقوط.

وهكذا بعد أن يكون السيناريو قد قدم فى نصف الفيلم خطوطا محكمة ومنطقية وواقعية تماما فإنه يزحم نفسه بعديد من الشخصيات والأحداث المتشابكة لأنه أراد أن يقول كل الأشياء بضربة واحدة كان لابد معها أن يفقد التركيز ويلجأ إلى «ميلودراما الكوارث» التى أفسدت المادة الخصبة التى كانت كافية لصنع فيلم جيد.. وعندما تترهل الخيوط العديدة وتتعقد الدنيا كلها يحس الفيلم بأنه وقع فى مأزق.. فلا يجد شيئا ينهى به هذا الحشد المزدحم إلا أن يلجأ للحيلة القديمة.. أن يكتب على الشاشة لافتة عن حرب أكتوبر يتصور أنها تحل كل شىء.. ونحس أنها حيلة دخيلة على السينما لأنها لا تنهى الأحداث حلا دراميا مقنعا ومن واقع الأحداث نفسها..

فى الفيلم عرض صادق وشديد الجرأة لنماذج من حالات التمزق المادى والأخلاقى والخواء الروحى والعاطفى المرير الذى عاشه شبابنا بعد ٦٧.. ولكن معالجة هذه النماذج فقدت الكثير من قيمتها حينما جنحت إلى الصدفة والميلودراما والوجوه المشوهة بماء النار والعيون التى فقدت النور.. ولم يكن هناك تأكيد على البُؤس المادى الذى يمكن أن يدفع ثلاث فتيات جامعيات للمتاجرة فى الجسد من أجل أشياء لم يكن واضحا أنهن فى هذه الحاجة الشديدة إليها.. فلا بيوت ولا مظهر ماجدة الخطيب ومنى جبر العائلى كان يدل على هذه الفاقة.. ولا بيت حياة قنديل بنت الجرسون نفسها كان يعكس أى احتياج.. ولا كان هناك أى مبرر درامى أو اجتماعى لهذا التركيز المبالغ فيه على دور السينما فى إفساد هؤلاء الشباب.. فليس العمل بالسينما بالتأكيد هو السبب فى أزمة الشباب بعد ٦٧.. ولا كان هناك مبرر أيضا للاستغراق فى قصة حب نجمة السينما ميرفت أمين للوجه الجديد ثم الإخلاص له حتى بعد تشويه وجهه الوسيم.. فطبيعة مثل هذه الشخصية تتنافى مع هذا الوفاء.. وبينما يلعب عماد حمدى دوراً من أهم شخصيات الفيلم تتجسد فيه أحلام الفتوة القديمة التى تبحث عن وسيلة لقهر إسرائيل.. فإن الفيلم لا يوظف هذه الشخصية الخصبة توظيفا جيدا ويفتعل موقفا مضحكا للسيدة العجوز التي تلجأ إليه لتذكره بأمجاده أيام كان «فتوة السبتية» وتطلب منه أن يثأر لابنها المقاتل الذى استشهد فى خنادق القتال!

ولكن حسين كمال يقدم مرة أخرى مستوى من أحسن مستوياته كمخرج.. ويقدم مشاهد ممتازة مثل مشهد تمثيل فيلم عن المعركة من ممثلة لا تؤمن بأى معركة وهو المشهد التى تؤديه ميرفت باقتدار كبير يجعله أفضل أدوارها فى السينما على الإطلاق..

ويرتفع التمثيل فى الفيلم عموما إلى أفضل مستوى بالنسبة لكل ممثليه وخصوصا أداء أحمد رمزى فى شخصيته الجديدة اللافتة للنظر.. وماجدة الخطيب .. وحمدى أحمد الذى يبدو كعادته ممثلا كبيرا فى أدوار صغيرة.. وتواصل حياة قنديل تأكيد موهبتها التي بدأتها بدورها الصغير فى «أين عقلى».. وبينما يثبت محمد وفيق أنه أحد الوجوه الشابة العديدة التى لا تعترف بها السينما لأسباب مجهولة .. فإن محمود قابيل يتقدم خطوة أكثر..و عبد المنعم كامل يبدأ بداية لا تجعلنا نرفضه تماما.. فنحن فى أمس الحاجة للخلاص من الوجوه المكررة.. المقررة وهذه ميزة أخرى لحسين كمال..!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/١

«النداهة».. تفسير اقتصادى

قصة يوسف أدريس متوسطة الطول «النداهة» تعطى إمكانيات جيدة لصنع فيلم سينمائى.. ولكنها تسبب فى نفس الوقت مشكلة هامة لكاتب السيناريو.. هى عدم سماح مادتها بصنع نسيج فيلم روائى طويل بالمنطق السائد فى السينما المصرية.. رغم أن أية فكرة فى الدنيا رغم قصرها تصلح مادة لفيلم طويل لو توفر لها كاتب السيناريو الذى يستطيع أن يفهم روحها وأعماقها وينسج منها مادة خصبة يستخلص فيها كل معانيها وأبعادها التى يستطيع ربطها بالواقع الخصب المحيط بها والذى لا يمكن أن تكون له حدود.. ومع قدرة كاتب السيناريو أيضاً وأولاً على إعطاء المعادل السينمائى للفكرة المكتوبة..

وفى حالة «النداهة» مثلاً فقد كنت أتصور أن الفكرة الأصلية البسيطة التى أراد يوسف أدريس أن يقدمها هى أن هناك نداء قاهراً يشد فتحية الفلاحة الفقيرة إلى القاهرة المدينة الضخمة الغنية الصاخبة لكى تلقى هناك مصيرها القدرى الذى لا فكاك منه.. والذى قد لا يكون الاغتصاب الجسدى.

السقوط بمعناه الكامل الشامل: مدينة كبيرة قاسية تسحق الصغار من أبناء الريف القادمين إليها بحثا عن فرص أفضل فى الحياة.. وهو موضوع قدمته السينما العالمية كثيراً.. ولكنه لا يصدق على بلد كما يصدق على مصر.. حيث تمثل القاهرة منطقة جذب مخيفة ليس فقط للمتعلمين وأشباه المتعلمين الذين يبحثون عن فرصة العمل «كأفندية».. بل وحتى للباحثين عن مجرد الرزق حيث لم يعد الصعيد منطقة البطالة المقنعة كما كان الشائع منذ عشرين عاماً.. بل أن القاهرة نفسها – ونتيجة لأسباب عديدة لا مجال هنا لتحليلها – أصبحت مقراً لجياع ومتعطلى مصر كلها بحيث قد يخطر لك أحياناً – وهو غير صحيح بالطبع – أن مصر كلها تقيم فى القاهرة!

والتفسير الوحيد لهذه الظاهرة فى تقديرى الشخصى تفسير اقتصادى.. فإنعدام الصناعة وتدهور الزراعة وفقدان أي وسيلة للعمل الحقيقى والتمركز الإدارى المخيف فى القاهرة حول مصر كلها إلى مدينة واحدة.. هي بالنسبة لجماهير الريف والصعيد القاهرة.. التي ليس من قبيل

الصدفة فى تصورى إننا نسميها «مصر».. وبصرف النظر عن الطابع الأسطورى لمدينة القاهرة فى خيالات سكان الريف.. فإنها المكان الوحيد الذى يجدون فيه كل شىء.. ابتداء من الوظيفة إلى العلاج إلى أولياء الله إلى الموافقة على أى ورقة تحل أى مشكلة.. وقد كان شىء من هذا كله يدور بالتأكيد فى رأس فتحية بطلة «النداهة» وهى تحلم بالذهاب إلي القاهرة.. وإذا كان علينا أن نتعامل مع فتحية الفيلم وليست قصة يوسف إدريس.. فإننا لا يمكن أن نوافق على التصور الرومانسى للقاهرة فى ذهن فلاحة شابة كهذه.. فلم يكن هناك أى مبرر أو «مفجر» منطقى لأن تتصور فلاحة فقيرة هذا التصور ولكى أجعل كلامى مفهوماً بقدر الإمكان فإن علينا أن نتذكر المشهد الذى حكت فيه صديقتها العائدة من القاهرة عن العالم السحرى الذى تركته هناك.. فهل كان فى كل الصور الساذجة التي قدمتها ما يمكن أن يغرى فلاحة شابة بالذهاب إلى القاهرة وهو القرار الذى لا يدرك مدى خطورته بالنسبة لفتاة ريفية إلا من عاش فى ريفنا لبعض الوقت؟

يبقى عنصر الإغراء الوحيد الآخر.. وهو رغبتها فى الزواج من حامد الذى يعمل بواباً بالقاهرة (شكرى سرحان).. أن فتحية لم تكن تحبه.. بل ولم يكن ليخطر لها على بال قبل أن يتقدم هو للزواج منها.. بل إنها على العكس كانت مرتبطة أكثر بالغفير جابر (حسين الشربينى) الذى كان يلح فى طلبها قبل ذلك والذى كان واضحاً أنها تميل للموافقة عليه لولا أن ظهر حامد فجأة فى حياتها مندوباً «للنداهة»!

إن عنصر الترجيح إذن بين جابر وحامد لم يكن ميلها العاطفى للأخير.. وإنما مجرد كونه الوسيلة الوحيدة لتحقيق حلمها بالقاهرة.. فما هى جذور هذا الحلم من واقع حياة فتحية الفلاحة الشابة الفقيرة بمدينة كبيرة ضخمة مخيفة تلتهم الناس؟

لقد لجأ الفيلم من البداية إلى التفسير الأسطورى لهذا الحلم وبشكل واضح جداً وشديد التحديد.. وذلك فى «البرولوج» الذى قدمه قبل العناوين عن الفلاح الذى سمع «النداهة» تناديه بين الحقول إلى مصيره المجهول الذى انتهى به إلى أن يفقد عقله ويتحول إلى عبيط القرية التقليدى الذى يتصايح حوله الأطفال.. وبغض النظر عن إعجاب حسين كمال الشخصى بهذا المشهد الذى يجيد تنفيذه بالفعل والذى قدمه من قبل فى «شىء من الخوف» مع الممثل أحمد توفيق.. فإن هذا التجسيد المباشر للأسطورة فرض على الفيلم من البداية تصورات خاطئة.. إن شباب القرية يستجيبون لصوتها الجميل وتغريهم بشتى المغريات حتى يتركوا بيوتهم أو حقولهم ويتبعوها لكى تقتلهم وتلقى بأجسادهم في الترع.. هى إحدى رواسب (الميثولوجيا) الغامضة والمسيطرة بشكل طاغ على عقول فلاحينا.. ولقد كانت «النداهة» أحد الكوابيس المخيفة فى طفولتى فى القرية والتى ربما لم أستطع التخلص منها عاطفياً – رغم تخلصى منها عقلياً بالطبع – حتى اليوم.. ولعل كل القادمين مثلى من الريف يدركون جيداً من هي النداهة ومن تعنى بالنسبة للفلاحين.. وهذا ما لم يدركه حسين كمال بالطبع حتى على مستوى تنفيذه المشهد.. فالنداهة أولاً لا تظهر بالنهار أبداً..

حيث يكون الفلاحون غارقين فى عملهم اليدوى الشديد الواقعية والذى لا محل فيه لأى أساطير.. وهذه فى ذاتها إحدى أعاجيب الفلاح المصرى أقدم فلاح في التاريخ.. الواقعى جداً بالنهار والأسطورى جداً بالليل.. والذى قد يكون أكثر فلاحى العالم «علمانية» فى تعامله مع الأرض.. ليس بمعنى استخدام «العلم» بالطبع فليست هذه مسئوليته وإنما بمعنى استخدام الواقع في عمله وحساب قدرات الأرض والماء والجو وعنصر الزمن حساباً فطرياً عبقرياً لا يتعامل أبداً مع الأساطير والمعميات وربط العملية الزراعية بالمعتقدات الدينية والفلكلورية كما هو شائع في كثير من المناطق الزراعية المتخلفة.

وإذا كنت قد استطردت فى هذه النقطة ربما أكثر مما يجب فلكى أبدى اعتراضى على تصدى فنانى القاهرة - كتاب سيناريو ومخرجين - لموضوعات من صميم التكوين الميثولوجى للريف المصرى دون معرفة حقيقية بهذا الريف.. أن محاولة تجسيد الأسطورة وربط المخرج أولاً فى تصوير المشهد بالنهار.. وهى ليست مجرد غلطة فى اختيار الزمن.. فإن الليل هو شرط ضرورى لإضفاء جو «الفانتازيا» على الحدث.. بينما يفرض النهار معضلة «واقعية» لا يمكن حلها.. بدليل أن الفلاح عندما استجاب للنداهة وتبع صوتها لم ندر ما الذى حدث له بالضبط وإن كنا فوجئنا به يخرج مجنوناً.. والسبب بالطبع هو أن شيئاً لا يمكن أن يحدث لأن الأسطورة هى مجرد أسطورة.. ولو أن حسين كمال صور مشهده بالليل وجعل الفلاح يتعرض لجنية حسناء تنهشه جنسياً ثم رأينا جسده بعد ذلك يطفو على الماء لكان هذا تعبيراً أفضل عن الأسطورة والواقع معاً.. وإن كان فرض التصورات الخاصة للناقد على الفيلم مبدءاً خاطئاً بالطبع ويصلح لصنع فيلم آخر..

ومع ذلك فليست المشكلة فى مشهد البداية فى حد ذاته بقدر ما هى فى أنه فرض تفسيراً أسطورياً على مصير فتحية بدلاً من التفسير الوحيد الممكن - فى تقديرى الشخصى - وهو التفسير الاقتصادى.. فرغم أن يوسف أدريس - وهو أحد المؤمنين بلاشك «بالتفسير الواقعى للواقع» استخدم الأسطورة منطلقاً لقصته إلا أنه لم يكن يقصد بالتأكيد تفسير الواقع أسطورياً.. إن الأسطورة كما هو واضح هى مجرد أداة فنية أو نوع من استخدام الرمز فى مجرد حدوده كرمز.. بمعنى أن يوسف أدريس وضع أيدينا على «النداهة» كشىء يدعو فتحية إلى القاهرة.. مع ترك الحرية كاملة لنا لتفسير هذا «الشىء» حسب فهمنا للواقع.. ووواقع فتحية وأية فتاة فلاحة فقيرة أخرى فى قرية كهذه - هو واقع متخلف اقتصاديا.. والفقر هو المحرك الأول لكل الأحداث والعلاقات وحتى الأحلام فى الريف المصرى.. وهى حقيقة يبدو أنها مازالت «تدهش» بعض صانعى السينما المصرية..

إن الفقر الشديد والحرمان والكامل من كل شىء هو الدافع الوحيد لأن تحلم فتحية ونبوية وسعدية بالذهاب إلى القاهرة ومن هنا فإن الخطأ الأساسى فى بناء السيناريو هو عدم التركيز

على ظروف القرية الاجتماعية التي تدفع فتحية إلى الهرب.. بل إنه على العكس يرسم صورة زائفة تماماً لفتاة تعيش وحيدة مع أمها فى مستوى «مائع» اقتصادياً دون أن يفسر لنا حتى مصدر عيشهما أو من يعولهما.. وقد كان توضيح هذا البعد الاجتماعى للفتاة وأمها أجدى بكثير من هذه الصور الساذجة لفتاة تحلم بالقطار والانطلاق والابتسام ببلاهة على شاطئ الترعة التى قدمها المخرج من ناحيته كأنها بحيرة لوزان..

ولا ينحصر القصور فى التفسير الاجتماعى لواقع فتحية فى هذا التمهيد الرومانسى لحلمها بالقاهرة فقط.. وإنما يمتد بالضرورة إلى جعل الشاب الذى يغتصبها جنسياً فى القاهرة هو مهندس كمبيوتر يمثل قمة التقدم التكنولوجى ويحل طلاسم آلات شديدة التعقيد والتقدم.. وبغض النظر عن أن مصر أولاً لم تصل إلى هذا الحد من التقدم.. ومازال الكمبيوتر عنصراً دخيلاً على جسد شديد التخلف.. فإن هذه من باب أولى لم تكن مشكلة فتحية بالتحديد.. لقد كانت طبيعة الأمور تقتضى أن ينبع عنصر «الإغراء» من واقع الشخصية نفسها.. أى أن يكون الرجل القادر على إسقاط كل التراث الأخلاقى لهذه الفتاة الفقيرة نقيضاً لواقعها الفقير المتخلف.. وهنا يمكن أن يكون أى (أفندى) مقتدر مادياً قادراً على إغرائها.. ولكن الفيلم ولأسباب طموحة جداً وضع (الكمبيوتر) نقيضاً للقرية المصرية.. وهى مسألة مضحكة جداً.. فإن التحدى الذى يواجه قريتنا لا يمكن أن يكون الكمبيوتر.. بل مجرد الرغيف الساخن الأبيض والصنبور الذى عندما تفتحه ينزل الماء!!

«ومضى قطار العمر».. بالتركى!

لا جدال فى قدرة فريد شوقى كممثل جيد.. يمكن أن يعطى أكثر مما أعطى حتى الآن.. وهناك لحظات نادرة فى أفلام معدودة استطاع فريد شوقى أن يكشف عن قدرته هذه عندما كان يجد الدور الجيد والمخرج الجيد.. ويمكن أن يكون دوره فى «الفتوة» و«بداية ونهاية» نموذجين لهذه اللحظات النادرة للأداء الجيد لفريد شوقى وسط قدر هائل من الأدوار الرديئة بدد فيها طاقته فى أفلام الضرب والقفز التي لا يمكن أن تعطى قيمة حقيقية لأى ممثل.. ولم يكن الذنب ذنب فريد شوقى بالطبع إذ أنه وجد نفسه - مثل عدد كبير آخر من ممثلينا الموهوبين - جزءاً من تركيبة السينما التجارية الرديئة..

ولا يستطيع أحد أن ينكر قدرة فريد شوقى على الاستمرار.. أو ينكر احتفاظه بجماهيريته الكاسحة كبطل شعبى لدى جماهير الدرجة الثانية والثالثة وهى الأغلبية المؤثرة بلاشك بين جماهير السينما المصرية.. فرغم أفول نجم كثير من ممثلى جيله.. استطاع فريد شوقى أن يبقى نجم شباك مستقلاً بذاته وبطابعه الخاص.. رغم كل أجيال «الفتيان الأوائل» الذين تعاقبوا على ما يسمى «بعرش الشاشة المصرية».. وأيا كان مستوى الكم الهائل من الأفلام التي مثلها على مدى عشرين عاماً أو تزيد.. فلم يكن هناك شك فى أن هذا الممثل يملك جوهراً أفضل من كل ما يقدمه ولم يتم توظيفه كما يجب فى إطار سينما رديئة بطبعها..

ولقد كتب فريد شوقى قصص بعض أفلامه بنفسه على حد تعبيره.. منها ما كان خامة صالحة بالفعل لأفلام جيدة بالنسبة للإطار العام للسينما المصرية.. مثل «الأسطى حسن».. ولكن فريد شوقى لا يستطيع أن يزعم بالتأكيد أنه مؤلف سينمائى.. وأفضل له بالتأكيد أيضاً أن يركز على تطوير نفسه كممثل.. من أن يحاول أن يصبح شيئاً آخر لن ينجح فيه بتاتا.. إن خبراته التمثيلية زادت الآن بعد سنوات العمل الطويلة.. وجميل أن يفكر فى توظيف هذه المرحلة الجديدة من موهبته بعد أن كبر سنه وجسمه بشكل واضح.. بحيث يؤكد لنفسه شخصية واتجاها أكثر جدية وإتزاناً من مجرد القفز والضرب والجرى وراء العصابات ووقوع الفتيات فى حبه..

وما يدعو للاطمئنان هو أن فريد شوقى نفسه أدرك ذلك وبدأ يعد نفسه له.. ولكن ليس معنى

المرحلة الجديدة على الإطلاق أن يفكر فى تأليف القصص أو فى ارتكاب «حماقة» الإخراج.. فهذه ليست وظيفته وليست مطلوبة منه..

وجميل أن ينتج فريد شوقى ويمثل فيلم «ومضى قطار العمر» الذى اشترك فى كتابة السيناريو له مع مخرجه عاطف سالم وأحمد عبد الوهاب.. فالفيلم جاء بالفعل خالياً من الابتذال الذى يلجأ له نجوم السينما عادة عندما يفكرون فى الإنتاج كمجرد وسيلة للكسب السريع الرخيص.. وفى الفيلم محاولة لمعالجة موضوع اجتماعى يلتقط أبطاله من قاع المجتمع.. ولكن الجرأة المخيفة هى أن يكتب فريد شوقى على الشاشة أن القصة من تأليفه.. لأنه يعلم بالتأكيد أن القصة منقولة بالحرف الواحد من الفيلم التركى «بابا» الذى عرض ضمن أسبوع الفيلم التركى بسينما رمسيس في الفترة من ٢٦ مارس إلى أول أبريل ١٩٧٣.. وكان الفيلم التركى من تأليف وإخراج وتمثيل أيلماز جونى الذى عرض له فى نفس الأسبوع فيلم آخر بعنوان «المتشائمون»..

وفى فيلم «بابا» التركى يلعب أيلماز جونى دور المراكبى الفقير جمال الذى يستأجر قارباً صغيراً من صاحب العمل الثرى كمال بك.. ولكن المراكبى الفقير تضيق به سبل العيش ويعجز عن إعالة زوجته وطفليه ويحاول السفر إلى ألمانيا الغربية سعياً وراء فرصة عمل أفضل.. ولكنه يعجز حتى من السفر.. فيغريه كمال بك صاحب العمل على أن يعترف بارتكاب جريمة قتل ارتكبها ابنه المدلل كوارى بك مقابل تكفل الأب الثرى صاحب العمل بالإنفاق على طفلى المراكبى الفقير أثناء بقائه فى السجن.. وبعد سنوات عديدة يخرج المراكبى الفقير من السجن ليكتشف أن الشاب المدلل الذى دخل السجن بدلاً منه لم يكتف بذلك.. بل واغتصب زوجته أيضاً مما دفعها للانتحار.. ويدفع بابنة المراكبى الشابة إلي احتراف البغاء.. بينما أصبح ابنه واحداً من عصابة القاتل الثرى.. ويذهب المراكبى للانتقام ويقتل كوارى بك بالفعل.. فى نفس اللحظة التى يدخل فيها ابنه الذى لا يعرف هذه الحقائق المخيفة كلها فيقتل أباه.. وعندما يكتشف المأساة يصرخ ملتاعاً: بابا!!

هذه هى قصة الفيلم التركى «بابا» التي ألفها ومثلها وأخرجها ايلماز جونى.. وهى نفسها وبالحرف الواحد - باللغة العربية طبعاً - قصة فيلم «ومضى قطار العمر» التى يكتب فريد شوقى عليها وبجرأة يحسد عليها أنها من تأليفه.. ويلعب هو فيها دور المراكبى الذى تحول إلى «جناينى» فى قصر يملكه عماد حمدى وزوجته زوزو ماضى وابنهما المدلل سمير صبرى الذى يرتكب الجريمة ليذهب فريد شوقى إلى السجن تاركاً زوجته ناهد شريف لتلقى مصيرها الفاجع ولتصبح ابنتها بوسى بغياً، وابنها حمدى حافظ تابعاً غير مفهوم الوظيفة بالضبط لسمير صبرى.. وليصرخ حمدى حافظ بعد أن قتل أباه: بابا.. ويتم تثبيت الكادر مع كلمة النهاية!

إن الفاجعة الحقيقية في هذا الفيلم ليست فى أنه نسخة بالكربون من فيلم تركى أو هندى.. فلقد عاشت السينما المصرية عمرها كله تصنع هذه الحكاية بشكل عادى جداً وبلا خجل.. ولكنهم

فى السنوات الأخيرة بدأوا يشيرون إلى المصدر بحروف صغيرة تائهة على الشاشة وسط أسماء المخرجين وكتاب السيناريو العباقرة..

ولكن فريد شوقى كان جريئاً جداً بحيث لم يتجاهل حتى مصدر القصة الأصلى - وهى مسألة تحدث يومياً فى أحسن الأفلام - بل وكتب أيضاً أنها من تأليفه.. وهى مسألة غير مفهومة على الإطلاق.. فما الذى يمكن أن يكسبه ممثل كبير مثل هذا من نسبة هذه القصة أو تلك إلي نفسه؟ وهل خطر على باله أنه الوحيد في مصر كلها الذى شاهد أسبوع الفيلم التركى عام ٧٣؟

لقد كانت القصة مغرية لتجار الفواجع فى السينما المصرية الذين سمعت فى حينها أنهم تنازعوا حول الانقضاض عليها لتمصيرها باعتبارها دجاجة تبيض ذهباً.. ويبدو أن فريد شوقى كان طيبا بما يكفى ليقع هو فى هذا المطب وبلا أى «لازمة»!!

إن هذه الواقعة تشغل هذه المساحة كلها من هذا النقد لأنها تصدر من ممثل احترمه بالفعل.. ولأنها أدهشتنى دهشة مخيفة.. خصوصاً عندما يشترك فيها مخرج كبير مثل عاطف سالم احترمه هو الآخر.. وياليت الاثنين «الكبار» قدما بعد ذلك فيلماً جيداً يستحق الاحترام أو يغفر لهما هذه الجرأة المذهلة.. بل ليتهما قدما فيلماً على مستوى الفيلم التركى الذى تميز بمستواه التكنيكى الجيد بالنسبة لهذا النوع من أفلام الميلودراما.. ففضلاً عن عدم معقولية كل ما تراه على الشاشة.. ابتداء من توفر كل هذه الكمية من الكوارث فى فيلم واحد بحيث كانت النساء تنهنه بالدموع ورائى فى سينما ميامى.. إلى تجمع كل هذه الكمية من الشر فى سمير صبرى إلى حد لا يصدق.. إلى التناقض الغريب بين معاملة عبد العظيم باشا على وولده محسن وزوجته الهانم (زوزو ماضى) لأسرة الجناينى بمنتهى القسوة الوحشية.. وبين سماحهم لزوجة الجناينى وابنته بالاستحمام في البانيو الفخم فى قصر الباشا لكى يكون هناك مبرر لتحدث هذه الكوارث كلها!..

إن الفيلم محاولة رخيصة لاستدرار دموع الناس من خلال «تقليب مواجعهم» وإيقاظ حاسة النكد الأزلى فى أعماقهم.. ولا يمكن أن تصنع الدموع والكوارث فناً حقيقياً.. خصوصاً حينما يهبط مستوى عاطف سالم فى الإخراج إلى حد مؤسف يبدد فيه هذا المخرج قدراته فى أفلامه الأولى وفى «أين عقلى».. وبحيث يضيع مستوى الأداء الجيد لفريد شوقى ولناهد شريف التى تقدم أحسن مستوياتها للمرة الأولى.. وأخشى أن تكون الأخيرة!!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/١٥

«امـــــرأتان»

هنام سؤال مبدئى عن صلاحية «مروحة الليدى وندرمير»لأوسكار وايلد لآن تصبح فيلماً مصرياً يعرض على الناس عام ٧٥ تحت اسم «امرأتان».. فى القيمة الهائلة لهذا العمل التى تجعل من الضرورى أن نشاهده جميعاً اليوم من خلال نيللى ونور الشريف وأحمد مظهر وهدى رمزى؟ وما علاقة هذا النص الأجنبى أصلاً بالحياة والسلوك والمشاكل الحقيقية فى المجتمع المصرى؟

إن مبدأ تحويل الأعمال الأدبية العالمية إلى أفلام مصرية ليس مرفوضاً فى ذاته.. ولكن بشرط أن تكون فى هذه الأعمال معان وأفكار قابلة للنقل إلى المتفرج المصرى بحيث يفهمها ويصدقها ويحس بأنها قريبة - من قريب أو بعيد - من نوع الواقع الذى يعيشه هو شخصياً، والمشكلات التي يواجهها يومياً.. فهذا هو المبرر الوحيد لأن يدفع ضمن تذكرة السينما..

وليس هناك مخرج عالمى واحد أعاد تقديم عمل لشكسبير أو تولستوى أو أى كاتب آخر فى فيلم سينمائى إلا وقدم تفسيره هو الخاص لهذا العمل وحاول أن يربطه بواقعة الحال.. وهو ما لم يصنعه حسن رمزى ومحمد العشرى ونيروز عبد الملك فى «مروحة الليدى وندرمير» وما لم يكونوا قادرين عليه فليست المسألة مجرد ترجمة الحوار إلي اللغة العربية وتحويل مارى إلي نبوية وريتشارد إلى عبد الباسط..

ومن ناحية أخرى.. فإن اللجوء إلى النصوص الأجنبية يثير تساؤلاً آخر مهما: هل انتهت الأعمال المصرية تماماً وفرغ السينمائيون من تقديمها فى أفلامهم بحيث أصبح الدور على أوسكار وايلد؟

ومع ذلك فإن الفيلم الجيد يفرض نفسه.. ونحن مستعدون أحيانا للتغاضى عن الأصل الأجنبى لأى فيلم مصرى جيد على أى مستوى من المستويات السينمائية.. ما دمنا أصبحنا نتلهف على أى محاولة للارتفاع بمستوى الفيلم المصرى ولو على المستوى الشكلى فقط.. رغم أن هذه نظرية خاطئة فى النقد..

أما فيلم «امرأتان».. فالسيناريو طويل وقائم من أول لقطة على أحداث غير منطقية وغير

مقنعة لأنها بعيدة تماماً عن واقعنا بحيث نحس أن المشكلة التى نراها على الشاشة لا تعنى إلا أبطالها؟ بفرض أن هؤلاء الأبطال أنفسهم لهم علاقة بواقعنا..

إن نيللى المتزوجة من محمد الدفراوى تشكو من انشغاله عنها وعن ابنتها.. ومع ذلك فهى تغنى أغنية فى عيد ميلاد ابنتها في أول خمس دقائق من الفيلم.. وبعد أن يغريها صلاح نظمى بلا سبب مفهوم بأن تسهر معه حتى الصباح يحدث الطلاق المفاجئ لتسافر الزوجة التي كانت فاضلة حتى تلك اللحظة.. مع صديقها الجديد إلى بيروت.. وفى الدقائق الخمس الثانية تكون قد غنت أغنيتها الثانية فى أحد فنادق بيروت ومع فرقة من راقصى «الدبكة» الجاهزة دائماً فى أفلامنا لمثل هذه المناسبات وتتحول نيللى فجأة إلى راقصة ومغنية محترفة فى كباريهات بيروت.. ولكنها راقصة شريفة كالعادة ترفض التفريط فى نفسها.. كيف ولماذا؟..

وتحتفل بعيد ميلاد ابنتها البعيدة عنها فى القاهرة فى مشهد كان المفروض أن يثير دموع الجمهور ولكنه أثار ضحكاته الساخرة.. ويجيء طيار من مصر (أحمد مظهر) إلى بيروت ليحب الراقصة المصرية ويطلب الزواج منها.. وبالمصادفة البحتة يكون هذا الطيار صديقاً لنور الشريف الذى أصبح زوجاً لابنتها (هدى رمزى).. لكى تكون هناك فرصة بالطبع لتلتقى البنت بأمها دون أن تعلم أنها أمها.. بل ولكى تتهمها بأنها عشيقة لزوجها فتحدث الفواجع التقليدية التي يسخر منها الناس لأول مرة بعد أن صدقوها طويلاً.. ومن الصعب بعد ذلك تتبع أحداث هذا الفيلم التي لا يمكن أن يتابعها إلا من يقدر على احتمالها حتى النهاية السعيدة التقليدية التي يصيح فيها الجميع بسعادة بلهاء: أمى.. بنتى!

ولقد تصور صانعو الفيلم أن كل هذه الركاكة والسذاجة والافتعال يمكن تغطيتها بسلسلة لا آخر لها من الرقصات والأغاني.. ولكن الجرأة المخيفة هى فى أن تكرر نيللى استعراضاً سبق أن قدمته بنفس التفاصيل وبنفس الديكور فى فيلم «عايشين للحب».. وهو الاستعراض الذى تقدم فيه رقصات أفرنجية وعربية مختلفة.. ومازال هذا الاستعراض لغزاً غير مفهوم.. فأنا متأكد أننى شفته قبل كما أنا متأكد أيضاً أننى شفت هذا الفيلم نفسه قبل كده.. وكثيراً جداً!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/٢٢

«حتى آخر العمر».. ميلودراما أكتوبرية!

مكتوب فى عناوين هذا الفيلم إنه عن قصة لنينا رحبانى.. وإن الإعداد السينمائى والحوار ليوسف السباعى.. والسيناريو لرفيق الصبان ورمسيس نجيب ومحمد مصطفى سامى وأشرف فهمى مخرج الفيلم أى أن هناك ستة كتاب اشتركوا فى صنع المادة الدرامية التي رأيناها على الشاشة.. والغريب أننى رغم هذا الحشد الهائل من الكتاب لم أستطع أن أتبين ما هى بالتحديد المادة الدرامية التي يريد هذا الفيلم أن يقدمها.. ولم اكتشف لها أية قيمة خاصة تساوى هذا الجهد.. كما لم يحاول أحد أن يكشف لنا عن أصل الحكاية.. فمن هى نينا رحبانى مؤلفة القصة الأصلية؟ وهل هى مصرية أم لا؟ وما هى حدود القصة الأصلية نفسها والإضافات التي أدخلها عليها كاتب الإعداد السينمائى وكتاب السيناريو الأربعة؟

صحيح أننا فى السينما نتعامل أساساً مع ما نراه على الشاشة وبغض النظر عن الأصل الدرامى أو الروائى للفيلم.. بمعنى أننا مع فيلم «الحرب والسلام» نتعامل ونناقش بوندارتشوك وليس تولستوى.. وهذه قاعدة صحيحة في النقد السينمائى ولكن عندما تتعلق المسألة بحرب أكتوبر وهو حدث مصرى حاسم في تاريخنا المعاصر - بل الراهن - يصبح مهما أن نتأكد من مصدر أى فيلم يتعامل مع هذا الموضوع فهو ليس مجرد «مناسبة» يمكن أن نعلق عليها كل محاولاتنا لصنع سينما تجارية تثير ضحك الناس أو دموعهم.. ولا يمكن مثلاً أن يكون منطقياً تحويل «جسرووترلو» إلى فيلم مصرى عن أكتوبر كما حدث بالفعل.. وهو رأى شخصى على أى حال يمكن أن يخالفنى فيه الآخرون.. فأسباب وظروف الحرب العالمية الثانية أو الأولى أو أية حرب فى التاريخ مختلفة بالضرورة عن أية حرب أخرى.. والحرب ليست ظاهرة تحدث فى الفراغ.. إنها ترتبط بالناس الذين يخوضونها بحيث تؤثر فيهم ويؤثرون فيها.. وهذه بديهية كما يخيل إلى.. ومن هنا فحتى عندما لا تصبح الحرب إلا خلفية لنفس الأحداث الميلودرامية التقليدية التي أصبحت (كليشيهات) فى السينما المصرية.. فإن هذه الميلودراما نفسها تستمد ملامحها من المجتمع الذى تحدث فيه.. فليس صحيحاً أن قصص الزواج والطلاق والعجز الجنس هى قصص

«كوزموبوليتان» ذات ملامح تجريدية عامة.. إنما الصحيح أنه حتى هذه القصص لها ملامح اجتماعية مرتبطة عضوياً بطبيعية المجتمع الذى يفرزها.

ومن هنا أصبحت حرب أكتوبر فى فيلم «حتى آخر العمر» مجرد ديكور لأحداث يمكن أن تحدث فى سبتمبر أو فى أى مناسبة أخرى.، كما يمكن أن تحدث فى كمبوديا أو فى أى بلد آخر.. ومن هنا تظهر مشاهد القتال العظيم الذى خاضه أبناؤنا الحقيقيون الذين لا يظهرون أبدا في السينما.. وكأنها مجرد استراحات قصيرة ينام فيها الحدث الدرامى الرئيسى للفيلم الذى هو حدث هزيل فى ذاته.. فنحن أمام زوجة شابة فى مواجهة العجز الجنسى المفاجئ لزوجها فما الذى يمكن أن تفعله.. هل تستسلم للإغراءات العديدة من حولها.. أم تخلص لزوجها العاجز حتى آخر العمر؟

إن أزمة هذا الفيلم الوحيدة هى العجز الجنسي.. وهى أزمة ترتبط بأكتوبر بالصدفة.. فقد كان يمكن أن يصاب بها الزوج نتيجة حادث سيارة.. وكان يمكن أن يصاب بها بلا سبب عضوى على الإطلاق كما يحدث فى الواقع كل يوم..

فما الذى يبقى بعد ذلك من (دراما) الفيلم؟ لا يبقى شىء سوى (ميلودراما القصور) العادية التى يدور فيها الفيلم المصرى منذ خمسين سنة.. فالناس فى هذا الفيلم أغنياء جداً كالعادة.. وأعضاء فى النوادى الفخمة جداً كالعادة.. والديكور والألوان والملابس لامعة جداً كالعادة حتى فى فيلم عن حرب أكتوبر.. والرجل (العادى) الوحيد فى الفيلم الذى يمت لمقاتلى أكتوبر الحقيقيين بصلة هو خادم الخيول (سعيد صالح) الذى اختاروا له اسم (حنطور) والذى لا يصنع شيئاً أكثر من انتظار السادة عندما يهبطون من ظهور الخيل لينظفها لهم ويلقى عليهم النكات التى تبدو من إيقا ع الفيلم البطىء وجو البرود والفرا غ القاتل الذى يخيم عليه.. والمقاتلون في هذا الفيلم ولسبب غير مفهوم هم من الضباط وليسوا من الجنود العاديين.. لأن قضية الفيلم كما قلت لم تكن حرب أكتوبر نفسها ومعناها ودلالاتها النابعة من ظروف نضال الشعب المصرى.. وإنما هى قضية منى الفتاة الأرستقراطية عضو النادى الفخم الذى تركب فيه الخيل.. والتى تطارد فيه محمود ولكنها تتزوج أحمد.. الذى يصاب بالعجز لأنه بالصدفة طيار مقاتل فى حرب أكتوبر.. والنهاية الغريبة التى ساهم فى كتابتها ستة من كتاب الدراما.. تخترع شخصية جديدة تماماً في الثمن الأخير من الفيلم.. تكون بالصدفة أيضاً عمر خورشيد بملابسه الحمراء وجيتاره.. لكى يتحول فجأة من صديق العمر بالنسبة للزوجة إلى هذا النذل فاقد الأخلاق الذى يحاول اغتصاب زوجة صديق عمره.. هكذا بلا أية تبريرات درامية ولا نفسية ولا فنية.. ولمجرد أن يجد الفيلم مخرجاً من الفقر الموضوعى الذى حصر نفسه فيه من البداية.. ولكى يصل وبافتعال شديد إلى النهاية السعيدة التي لابد أن تنتهى بها كل الأشياء.

إن ما يعنينا فى هذا الفيلم ليس المستوى السيء الشديد الافتعال الذى تم به تنفيذه والذى يعتبر رجعة للوراء بالنسبة لمخرجه الشاب أشرف فهمى.. فقد يكون هذا شيئاً مألوفاً فى الفيلم المصرى.. ولكن ما يعنينا هو حرب أكتوبر نفسها.. التى يجب أن تبقى أكبر من مجرد ستار ملون أو «بانوه» فى ديكور فيلم ردىء ومفتعل!

● نشرة «نادى السينما» السنة ٨ – النصف الثانى – العدد ٢٣ – ١٩٧٥/١٢/١٠



•• يعقوب وهبى :

- من مواليد القاهرة – ٨ يوليه ١٩٣٤.
- عضو مؤسس لجمعية الفيلم – نائب رئيس مجلس الادارة حاليا.
- ساهم فى مراحل الاعداد لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى بعض دوراته الأولى، واعداد وتنفيذ مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى بدءا من دورته عام ١٩٨٤ حتى وصل الى منصب أمين عام المهرجان.
- مسئول عن اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بنقابة المهن السينمائية (ثلاث سنوات).
- ساعد الناقد فوزى سليمان فى اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بمعهد جوته الألمانى من عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩.
- سكرتير المركز الكاثوليكى المصرى للسينما وعضو لجنة تحكيم به (ثلاث سنوات).
- مدير وعضو لجنة تحكيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وحتى الآن.
- مارس النقد السينمائى من عام ١٩٦٩ فى ، جريدة المساء، مجلات الكواكب، السينما والمسرح، الفنون، العاشر، نشرة نادى القاهرة للسينما، نشرة مهرجانى القاهرة والاسكندرية، نشرة*جمعية الفيلم و«شاشتى».
- ساعد سامى السلامونى فى اعداد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» ١٩٨٦.
- المشاركة فى دليل المركز القومى للسينما مع آخرين ١٩٨٧/٨٥ واعداد دليل الفنون الذى يصدره المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ١٩٨٩/٨٨/٨٧/٨٦.
- اعداد كتيب «جوائز المركز الكاثوليكى فى ٤٠ سنة» مع نبيل سلامة – جوزيف فكرى وكتيب عن المونتيرة «رشيدة عبد السلام» بمناسبة تكريمها فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى .
- اعداد بانوراما السينما المصرية التى يصدرها صندوق التنمية الثقافية ١٩٨٨–٢٠٠٠ مع الناقد محمود قاسم.
- المشاركة فى موسوعة الأفلام العربية مع منى البندارى – محمود قاسم ١٩٩٤ وقاموس السينمائيين المصريين مع منى البندارى ١٩٩٧وموسوعة الممثل فى السينما المصرية مع محمود قاسم ١٩٩٧ ودليل الممثل العربى فى سينما القرن العشرين مع محمود قاسم ١٩٩٩.
- حصل على التقديرات الآتية لدوره فى مجال الثقافة السينمائية :
- وسام شرف من جمعية الفيلم نوفمبر ١٩٨٦.
- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية تقدير لمساهمته المتميزة فى مجال الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- شهادة تقدير من وزارة الثقافة تقديرا لدوره المتميز وعطائه المستمر فى نشر الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- جائزة شرف شخصية من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما لجهوده فى مجال الثقافة السينمائية وريادته فى سينما الهواة، ١٩٩٢.
- شهادة تكريم من وزارة الثقافة بمناسبة اليوبيل الفضى لمهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وذلك لمشاركته فى اعداده تنظيم المهرجان منذ بدايته فى عام ١٩٧٥وحتى الآن، وتوليه منصب نائب المدير أربعة أعوام، ومدير المهرجان لمدة اربعة عشر عاما وعضويته بلجان التحكيم لخمسة عشر عاما، ومساهمته فى تحرير نشرات الثقافة السينمائية مايو ١٩٩٩.
- عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة النقد).

كشاف بأسماء الأفلام الواردة فى هذا الجزء

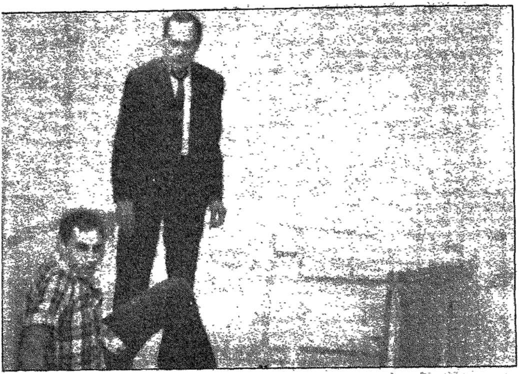
اعداد : يعقوب وهبى



«المومياء» شادى عبد السلام ١٩٦٩



«الارض» يوسف شاهين ١٩٧٠



«الاختيار» يوسف شاهين ١٩٧١



«زوجتى والكلب» سعيد مرزوق ١٩٧١



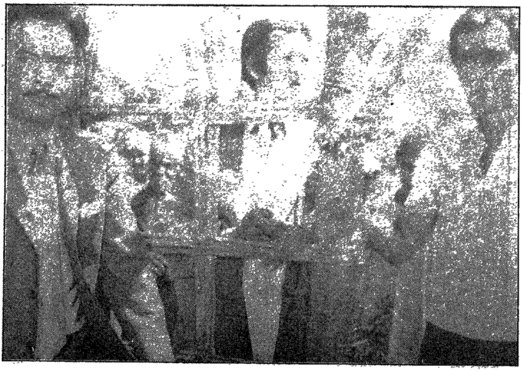
«حكاية بنت اسمها مرمر» بركات ١٩٧٢



«صورة» مدكور ثابت ١٩٧٢



« انف وثلاث عيون» حسين كمال ١٩٧٢



« الرصاصة لا تزال فى جيبى» حسام الدين مصطفى ١٩٧٤



«أين عقلي» عاطف سالم ١٩٧٥



«الكذاب» صلاح أبو سيف ١٩٧٥

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

** الكتاب القادم :

- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما .... د. وليد سيف

رقم الإيداع : ٩٧٣٦ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)



الناقد سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- اصدر ثلاثة كتب غير دورية هى «كاميرا ٧٨» و«كاميرا ٧٩» و«كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :
  - ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالى للسينما .
  - ١٩٧٢ - «ملل» جمعية الفيلم .
  - ١٩٧٣ - «كاوبوى» شركة نفرتارى .
  - ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٩١ - «اللحظة» التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل : «نجوم وأفلام» و «سينما الأمس واليوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
  - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .
  - جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى «إمرأة عاشقة» و«الرصاصة لا
  - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسين
  - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .
  - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
  - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .
  - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «الصب
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الثمن ثلاثة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى



إعداد : يعقوب وهبى

الجزء الثانى ١٩٧٦-١٩٨٢

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٥

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الثانى ١٩٧٦-١٩٨٢

إعداد : يعقوب وهبى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكري النقاش

آفاق السينما

رئيس التحرير
أحمد الحضرى

مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

آفاق السينما
١٥

- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢
- إعداد : يعقوب وهبى

• سبتمبر ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

صـورة الغـلاف : مـحـمـود المليـجى وعـزت العـلايلى وعلى الشـريف فى لقطة من فـيلم «الأرض»
إخراج يوسف شاهين ١٩٧٠

شكر واجب واعتراف بالجميل

تتقدم إدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة وهيئة تحرير سلسلة «آفاق السينما» الصادرة عنها، بخالص الشكر والامتنان للسادة أفراد أسرة الناقد السينمائى الراحل سامى السلامونى، لموافقتهم الكريمة على نشر «الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى» بأجزائه المختلفة، مع تنازلهم عن جميع الحقوق المتعلقة بنشر المقالات التى كتبها هذا الكاتب والناقد والمخرج السينمائى طوال فترة ممارسته لنشاطه الأدبى والفنى. وهم بهذا التنازل الكريم يشاركوننا الرأى فى أهمية نشر كتابات الزميل الراحل سامى السلامونى وتسهيل تداولها بين الأجيال المتعاقبة من المهتمين، حتى تسهم فى توثيق وتحليل وتقييم الأفلام السينمائية التى تناولتها هذه المقالات، وحتى تكون نموذجاً بارعاً لمن يريد أن يستفيد بما ورد فيها من آراء متميزة ومعلومات دقيقة، وقدوة قيمة لمن يريد أن يقتدى بها، كتبها ناقد يعتبره بعضنا أهم نقاد السينما فى مصر حتى تاريخنا هذا.

وأخيراً نخص بالشكر الأستاذ حمدى السلامونى المحامى شقيق الناقد الراحل الذى قدم لنا إقرار التنازل باسمه وباقى أشقائه وأفراد أسرته، ونحن بدورنا ننشر صورة هذا الإقرار فى الصفحة المقابلة، ونكرر شكرنا على هذا الإسهام.

هيئة تحرير

سلسلة «آفاق السينما»

حمدي السلاموني
المحامي
٦٥ شارع متري - الحسينية
المنصورة ت ٣٤١٧٠٢

ب.ض. ٢٣٥٩
ملف ١/٥/٧٣٠/٤٦٦/٦-

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار

أقر أنا/ حمدي عبد السلام السلاموني المحامي بالمنصورة
عن نفسي وباقي أسرة وورثة المرحوم/ سامي السلاموني
بأننا نتنازل عن حقوقنا المادية والقانونية والمعنوية قبل
هيئة قصور الثقافة فيما يتعلق بحقوق طبع كتاب
[الأعمال الكاملة لسامي السلاموني] بأجزاءه المختلفة
ولا يحق لنا مطالبة الهيئة بأية حقوق أخرى تتعلق بهذا
الكتاب في الحال أو الاستقبال.

ونحن نشكر للهيئة جهودها في تجميع وطبع وتوزيع
الكتاب المشار إليه.

علما أنه ينوه في صدر الكتاب تنازل الأسرة
عن حقوقها المادية والقانونية مع الهيئة على
هذا الجهد المشكور.

وهذا إقرار مني ومن باقي أفراد
الأسرة بهذا التنازل

٢٠٠١/٧/١٤

المقر بما فيه

حمدي عبد السلام السلاموني
المحامي وشقيق المرحوم سامي السلاموني

٢٢١٠٤ [illegible]

أفلام عام : ١٩٧٦

«بديعة».. تراجيديا النجمة!!!

لا أعتقد أن هناك جدوى من سؤال حسن الإمام عن معنى اهتمامه الشديد بتقديم قصص حياة الراقصات.. فهذا موضوع ممل جداً تكرر طرحه باستمرار حتى أصبح مجرد مناقشته سخيفاً جداً.. والرجل من ناحيته لا يهتم كثيراً أو قليلاً بكلام النقاد أو حتى المتفرجين الجيدين.. فهو يملك أسلوبه ورؤيته للحياة كما يملك جمهوره الخاص الذى يقبل بالفعل على أفلامه بالطوابير ويخرج لسانه لكل نقاد العالم..

القضية الجديرة بالمناقشة الآن هى المستوى الفنى نفسه لأفلام حسن الإمام.. فإذا كان مقدراً عليه وعلينا أن نتابع التاريخ السرى لكل راقصات مصر منذ بدء الخليقة وحتى اليوم.. فإن كل ما بقى لنا هو أن نرى كيف يقدم المخرج عالمه الأثير هذا.. وهل يجد الجديد ليقوله كل مرة.. وهل يتقدم حتى على المستوي التكنيكى نفسه من فيلم لآخر أم يحدث العكس، ويواجه المخرج بالضرورة مأزق التكرار والإفلاس؟

فى تصورى أن هذا بالتحديد هو ما حدث فى **«بديعة مصابنى»** الذى حاول منتجوه أن يكرروا نجاح **«بمبة كشر»**، ولكنه جاء فشلاً ذريعاً يؤكد أن المسألة ليست مجرد راقصة وكباريه وسلسلة من الأغانى والرقصات.. وأنه حتى حسن الإمام نفسه لا يستطيع أن يصبح «ماركة مسجلة» للنجاح المضمون دائماً بهذه المواصفات التى يتصور البعض أنها المفتاح الوحيد لجيب الجمهور..

من معلوماتى المحدودة وقراءاتى عن عصر «بديعة مصابنى» الذى ليس بعيداً تماماً.. أستطيع أن أقول إنه كانت هناك مادة خصبة لفيلم جيد.. وكان يمكن صنع نسيج غنى ومتكامل من الخطوط الاجتماعية فى مصر تلك الفترة - فترة الحرب

الثانية وما قبلها وما بعدها - حيث ظهرت طبقة كاملة من أغنياء الحرب والاقطاعيين وأصحاب الثروات مجهولة المصدر.. وحيث حدث نوع من التمزق الفكرى والأخلاقى مربتط بالحرب.. كان طبيعياً أن يزدهر معه نوع «الفن» الذى تقدمه بديعة مصابنى.. وأن تصير صالتها الشهيرة مركزاً لتجمع طبقة كاملة وتجسيداً لنوع الفن السائد مع أخلاقيات الحرب من ناحية.. ومع التكوينات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية من ناحية أخرى.. فإذا استطاع سيناريو جيد أن يجدل هذه الخطوط العامة شديدة الخصوبة والأهمية فى تركيب المجتمع المصرى فى تلك الفترة.. مع الخطوط الخاصة لحياة وعمل بديعة مصابنى نفسها.. وقصة صعودها إلى قمة الحياة الفنية والاجتماعية فى مصر.. ثم سقوطها التراجيدى الفاجع إلى لحظة موتها شبه مفلسة فى لبنان.. كل هذه الخطوط يمكن أن تصبح فى يد سيناريست جيد عملاً سينمائياً رائعاً.. يعطى كل المادة التي يحبها حسن الإمام ويحلم بها.. المواقف الميلودرامية.. جو الصالات والكباريهات.. الفرصة الهائلة لتقديم حشد من الأغاني والرقصات.. العلاقات الشخصية لبديعة مصابنى سواء مع واحد من أعظم فنانى تلك الفترة نجيب الريحانى أو غيره من ساسة وأثرياء وبورجوازية مصر.. ولكن هذا «الشيء» الذى رأيناه على الشاشة على مدى ساعتين من الرقص والضجيج أخذ من هذا كله سطحه الخارجي الرخيص.. ومر على كل الأشياء بسرعة واستخفاف شديدين.. ولكن فى عزلة كاملة عن هذا المجتمع الصاخب الذى تحدثنا عنه.. وكأن بديعة مصابنى هذه كانت مجرد دمية محصورة فى ديكور فقير يدخل الآخرون حياتها ويخرجون منها ببساطة وتسطيح وبلا أى محاولة لتعميق أو لدراسة كل الظروف العامة والشخصية التى صنعت صعودها وهبوطها..

لقد كان واضحاً أن كل ما استثار حسن الإمام فى الموضوع أنه وجد فيه مجرد فرصة «لترقيع» عدد من الرقصات والأغانى فى عدد من المشاهد الميلودرامية السانجة وبلا أى علاقة درامية أو فنية بين الاثنين.. فليس هناك خط درامى على الإطلاق.. بحيث نحس فى النهاية أننا لسنا أمام «فيلم» بقدر ما هو مجرد مشاهد متتابعة بل ومتنافرة أحياناً.. إنه فيلم من عدة فقرات لا يربطها خيط ما.. لأن مادة السيناريو رديئة جداً، وفقيرة من ناحية.. ولأن المونتاج سيء جداً من ناحية أخرى.. يفتقد عناصر الربط الأساسية والمنطقية بين مشهد وآخر.. ويفتقد الإحساس بعنصر الزمن وبعنصر التتابع.. ويترهل فى يد المونتير إلى حد يدفع المشاهد إلى التثاؤب

والرغبة فى انتهاء هذه «المسألة» كلها بسرعة.. ولعلها أول مرة يواجه فيها حسن الإمام مـأزقاً كـهذا يفلت فيها منه الجمهور الذى يحب هذا النوع من أفلام الراقصات.. ويستطيع أن يذهب بنفسه إلى دار السينما ليسمع الجمهور وهو يتململ ويسخر من كل شىء ويزهق شديد..

من الواضح أن حسن الإمام لم يحب هذا الفيلم.. وإنه نفذه باستهتار أو باستعجال أو «بقرف» شديد.. إن مستواه حتى فى تنفيذ الرقصات والأغانى التى اشتهر بها مستوى ردىء تماماً.. إنه يحشد الكمية الهائلة المعروفة من الراقصات لتهز كل منهن لحمها على حدة.. بلا أى إحساس بالحركة ولا بالموسيقى.. فكل شىء فقير جداً ومفتعل.. مع أن ما نسمعه عن بديعة مصابنى أنها كانت تحشد فرقاً كاملة – أجنبية أحياناً – من الراقصات والأغانى الجيدة التنفيذ على الأقل.. ولكنا لا نحس بجو «صالة بديعة» بفخامتها وإبهارها وملابسها وألوانها.. كما لا تحس بجو الصالة نفسه حيث الأثرياء والصعاليك والمغامرين وجو الصراع المادى والجنسى والعاطفى الذى ارتبط بهذه الصالة.. واكتفى الفيلم من هذا كله بشخصية إسماعيل بك طلبه (كمال الشناوى) الذى تفرغ تماماً لملاحقة بديعة.. ولمجرد أن ينتهى منهاراً مفلساً بشكل أقرب إلى الكاريكاتير.. وحتى اتصال بديعة بالسفارة البريطانية وتعاونها معها لتقديم استعراض يسخر من المحور.. يقتصر على مشهد حوارى ركيك، ثم لا نرى حتى هذا الاستعراض بعد ذلك.. أما قضية ببا عز الدين وصعودها الغريب على كتفى بديعة لدرجة استيلائها على الصالة.. فإنه يتم بشكل «قدرى» لا تفهم فيه أسباب هذا الصعود المفاجئ.. لأن المخرج اكتفى من هذا الخيط بمجرد رقصات نبيلة عبيد وكلمتها التاريخية: «اديله!» التى ستكون بلاشك قنبلة الموسم!

ولكن ما لا يمكن اغتفاره فى الفيلم هو هذا التسطيح الشديد لشخصية فنان عظيم مثل نجيب الريحانى.. يظهر بهذا الشكل الهزيل كمجرد شخصية ثانوية ملحقة بالسيدة بديعة.. ولكن ليس هذا غريباً بالنسبة لفيلم يقدم فناناً عظيماً آخر هو بديع خيرى كمجرد شخصية كوميدية بدينة بلهاء ولسانه «ألدغ».

ومن العبث بالطبع مناقشة التنفيذ الميكانيكى السىء الذى يحصر حسن الإمام نفسه فيه فى زوايا ضيقة خاطئة وبافتقاد كامل للذوق الشكلى والتكوين والألوان والديكور فى موضوع يعتمد أساساً على الإبهار الشكلى على الأقل.. مادام

مستحيلاً أن يحقق العمق الموضوعي.

ومن العبث أيضاً أن نناقش ابن حسن الإمام كممثل يفتقد أبسط مقومات الممثل الشكلية والفنية معاً.. ولكن على حسن الإمام نفسه أن يذهب إلى الصالة أيضاً ليرى كيف يسخر الناس من ابنه طول الوقت.. وليقتنع أنه ليس إلهاً قادراً على صنع المعجزات وفرض اكتشافاته الأثرية على البشر..

ولكن ما لا يمكن غفرانه هو موافقة ممثلة عظيمة مثل نادية لطفى - شفاها الله - على الاشتراك فى فيلم كهذا لا تستطيع فيه الرقص والغناء ولا حتى التمثيل.. ولأنها ممثلة جيدة وإنسانة تحمل أعماقاً مختلفة تماماً عن هذا العالم الذى تدرك تماماً إنه ليس عالمها.. فربما أصابها الإنهيار العصبى.. لأنه أصابنا نحن أيضاً لمجرد المشاهدة!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٢/٧

«الكرنك» ما هى القضية؟

رغم أن شيئاً مما يرويه فيلم **«الكرنك»** لم يحدث لى شخصياً فقد أحسست فى بعض مشاهد الفيلم بالقشعريرة تهز بدنى.. وكنت أعلم أنها «سينما».. وأن مهنتى هى أن أشاهد السينما.. ودربت نفسى على أن أتعامل مع الأفلام بعقلى البارد وليس بعواطفى.. فأنا أعرف جيداً كيف يصنعون الأفلام.. وأن المسألة كلها تمثيل فى تمثيل.. ومع ذلك فقد أحسست بأن كل ما يحدث فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأصابنى الرعب بالفعل مما يمكن أن يحدث للناس عندما يقولون: لا.. ولكن المأساة المضحكة أن الشبان الثلاثة فى فيلم «الكرنك» لم يقولوا حتى لا.. بل قالوا نعم للثورة ومن البداية.. بل كان ثلاثتهم أعضاء فيما سمى حينذاك بمنظمة الشباب.. وتعلموا بالمجان بفضل الشعارات المطروحة.. ولم يكن ممكناً لولا هذا أن يخرجوا من أعماق المستنقع إلى الجامعة.. ماذا كان الخلاف إذن!

لقد كان خلاف هؤلاء الشبان الثلاثة مع الثورة هو خلاف جيلنا كله معها.. ونحن نستطيع أن نتحدث باسم جيلنا وحده.. نحن الذين نشأنا مع الثورة وكنا نحلم بها حتى فى أيام مراهقتنا بالعدل والحرية.. ولم نكن نملك شيئاً لتأخذه منا.. فلم نكن اقطاعيين ولا رأسماليين ولم تفرض الحراسة على كوخ يملكه أجدادنا لأننا لم نكن نملك حتى هذا الكوخ.. وظللنا نصفق بجنون لكل ما كان يحدث فى السنوات الأولى.. فما الذى حدث إذن لكى نجد أنفسنا فى الجانب الآخر؟

إن مشكلتنا أننا لم نكن فى أى جانب آخر.. فلا يمكن أن يصدق أحد أن جيلنا يمكن أن يكون فى الجانب المضاد للثورة.. ولكنا كنا فقط – ومازلنا – فى الجانب المضاد لما كان يحدث.. وهذا ما لا يريد أحد أن يفهمه ببساطة وسط كل الضجيج الذى يحدث الآن دون أن يقول أحد شيئاً واحداً مفهوما.. لقد كان الشبان الثلاثة فى

«الكرنك» يقولون نعم للثورة بكل تأكيد.. ولكنهم كانوا يقولون «نعم» مختلفة عن «نعم» الأخرى الجاهزة التى كانت تريدها الأجهزة من كل الأصنام التي كانوا يريدونها مجرد أرقام تهتف وتصفق كالحيوانات التي تصنع الدوى.. لقد كانت «نعم» الشباب مرفوضة لأنها كانت «نعم» مفكرة ومصحوبة أحياناً بمحاولة التساؤل.. ولذلك فإن تهمة الشبان الثلاثة فى «الكرنك» رواية نجيب محفوظ وفيلم على بدر خان معاً ليست مفهومة.. فلا أحد يدرى ماذا كانت جريمتهم بالتحديد.. لا هم.. ولا حتى الأجهزة التي اعتقلتهم.. ومن هنا جاءت النكتة.. أنهم اعتقلوا مرة بتهمة الشيوعية.. ومرة بتهمة الإخوان المسلمين.. ولقد كان هذا يحدث حقيقة.. وهو ما يرفض البعض أن يعترفوا به الآن.. وكانت هذه النتيجة الطبيعية المتوقعة عن أجهزة لا تعرف هويتها السياسية ولا الاجتماعية بالتحديد.. وزعامات لا تحمل فكراً واضحاً ولا خطاً ولا تعرف ماذا تريد أن تصنع بالناس سوى أن تحكمهم وأن يصمتوا.. وأن تذهب بهم من اليمين إلى اليسار وبالعكس.. ثم أن تحاول أن تبقى بين هذا وذاك وتلعب لعبة التوازن على كل الحبال فيما تصورته عبقرية مبتكرة يمكن أن تستمر إلى الأبد مادامت تعطيها القوة العمياء.. وكان طبيعياً أن ينهار كل هذا وأن تجيء كل الهزائم والكوارث على كل المستويات.. ومن أجل أن يدارى الجلادون هزائمهم وخواءهم الفكرى والمبدئى وفسادهم الذى ليس له مثيل.. كان لابد أن يدفع هؤلاء الشبان الثلاثة مع آلاف غيرهم.. ولكن النكتة الأخرى أنهم كانوا يتصورون أن هذا يمكن أن يستمر..

وفيلم «الكرنك» ببساطة يقول شيئاً من هذا.. وبصرف النظر عن كيف يقوله ولصالح من فإن السؤال المهم هو: هل كان هذا يحدث أم لا؟.. وهل يمكن لأجهزة فاسدة ومهترئة ومهزومة وخالية من الفكر والمبدأ والهدف الواضح أن تفعل هذا بالناس فى غيبة أية حرية أم لا؟.. هل كانت هذه هى طبيعة هذا النظام أم لا؟

إن بعض المثقفين والعباقرة المتشنجين يرفضون هذا الفيلم لأسباب لو سألتهم عنها لعجزوا عن الإجابة.. لأنهم لم يجرؤوا على أن يقولوا أنهم يخلطون كل الأشياء فى سلة واحدة.. وأنهم مستعدون لرفض فيلم يكشف جزءاً من نظام إرهابى فاسد ومستعدون حتى لحملة الجلادين من أجل الآلهة أو الأصنام الوثنية التى صنعوها بأنفسهم ليعبدوها ومازالوا يعبدونها حتى بعد أن أكلوها وأكلتهم..

إن الأفكار السياسية التي يثيرها فيلم «الكرنك» أكبر وأعمق من الأفكار

السينمائية نفسها.. وبعض الذين يرفضونه يفعلون ذلك لمجرد أن البعض الآخر يؤيدونه.. ولكن قيمة الفيلم نفسه كعمل سينمائى وكوثيقة سياسية عن تاريخ مصر القريب جداً تضيع وسط تشنجات الطرفين.. ولم يسأل أحد نفسه: هل يقول الفيلم شيئاً حقيقياً أم لا.. هل كان هذا يحدث أم لا؟..

لست أزعم أننى كنت بطلاً أو شهيداً يوماً ما.. ولم أتشرف حتى الآن بدخول أى سجن ليلسعنى كرباج أو لينهشنى كلب.. ومع ذلك فأنا كمصرى عادى جداً أعرف جيداً أن هذا كان يحدث.. بل إنه واحد على ألف مما كان يحدث.. ولكنى أضع هذا كله فى إطاره الصحيح.. فلقد كان هذا نتيجة وليس سبباً.. والسبب هو فى تركيب هذه الأجهزة التي كان يستخدمها هذا النظام الذى كان يصنع أى شىء بالناس الذين ألغى حريتهم وآدميتهم وفى غيبة أية ضوابط إلا حماية الرجل الواحد.. إن هذه هى النتيجة الطبيعية لغيبة الديمقراطية و«الغاء» الشعب بمرسوم لا يكلف أحد نفسه حتى بنشره فى «الوقائع المصرية».. فما هى القضية؟

فى الفيلم طبعاً أخطاء فى تركيب السيناريو وتنازلات ومساومات.. ولكن أين هو الفيلم الذى يخلو من هذا فى العالم كله.. أن المهم فى قيمة أى فيلم هو في القضية الأساسية التى يثيرها والتى يدفع الناس للتفكير فيها بعد مغادرتهم دار السينما.. و«الكرنك» فيلم شجاع من هذه الزاوية.. ولا يعنينى كيف سيفسره هذا الشخص أو ذاك لحسابه فليس هذا مبرراً لإجهاض القضية التى يثيرها ورفض الحقيقة التي ينبشها لأن البعض لا يريدون الاستيقاظ عليها لأنها تخدش تصوراتهم المقدسة..

ثم هو فيلم جيد أيضاً على المستوى السينمائى وفى إطار السينما المصرية كلها.. ومخرجه على بدرخان يؤكد به ليس فقط إنه خطوة أكبر بعد فيلمه الأول **«الحب الذى كان»** بل أنه مخرج متمكن جداً من أدواته السينمائية.. وأن قدراته أكبر بالتأكيد من القليل جداً الذى قدمه حتى الآن.. وقد نجح فى تناول موضوع بالغ الصعوبة.. بل أن ما بهرنى فيه قدرته على خلق «الجو» الخانق المتوتر المشحون بالرعب والكآبة وهو ما لا يقدر عليه إلا مخرج كبير.. وفى تقديرى الشخصى أن على بدرخان هو أهم مخرج شاب قدمته السينما المصرية الجديدة بعد ممدوح شكرى.. وهو يستخلص من ممثليه جميعاً أفضل مستوياتهم.. سعاد حسنى التى تؤكد قدرتها على تغيير جلدها من فيلم لآخر.. والتى تخرج من مرحلة «السندريللا» التى يبيعون رقصها وغناءها إلى مرحلة «الممثلة» والتى تجسد هنا شخصية زينب دياب كما لا يمكن تصورها إلا

هكذا.. خاصة فى أدائها الجيد لإنكسار ما بعد الاغتصاب.. بينما يقدم نور الشريف أفـضل أدواره على الإطلاق مما يجب أن يكون بداية جـديدة تمامـاً لهـذا المـمـثل الموهوب.. أما محمد صبحى فهو اكتشاف هائل بلا شك بوجهه شديد التميز وقدرته الفائقة على التعبير.. وإن كان هذا نفسه ما يفرض عليه أن يلعب شخصيات مركبة تركيباً خاصاً..

وبعد.. أرفعوا أيديكم عن «الكرنك» أيها السـادة «الواعون» أكثر من اللازم.. فأين كان وعيكم عندما كان هذا يحدث..؟ أنتم تعرفون أنه حقيقى.. ألم يحدث لكم أيضاً؟

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٢/٢٠

«مولد يا دينا»

أخيراً.. فيلم استعراضى فعلاً

كان ما يسمى بالفيلم الغنائى أو الاستعراضى مشكلة دائماً فى السينما المصرية.. فهى سينما لم تخل أبداً من الأغانى والرقصات.. بل أنها سينما قامت فى الجزء الأساسى من بنائها وعبر تاريخها كله على عدد كبير من المغنين والراقصات قدموا النسبة الهائلة من حجم إنتاج السينما المصرية كله.. ويمكن تخيل فداحة هذه النسبة لو حذفنا أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأسمهان وليلى مراد ومحمد فوزى وشادية وعبد الحليم حافظ من ناحية.. وأفلام تحية كاريوكا وسامية جمال وهاجر حمدى ونبوية مصطفى وزينات علوى وكيتى وليز ولين ونجوى فؤاد وسهير زكى من ناحية أخرى.. لكى نرى ماذا يمكن أن يبقى من السينما المصرية..

إن العشرات القليلة من الأفلام المصرية التى يمكن أن تبقى من هذه الحسبة المخيفة لا يمكن أن تصنع ما يسمى بسينما قومية عمرها نصف قرن.. وحتى هؤلاء الذين حاولوا أن يقدموا سينما مصرية مختلفة: صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وتوفيق صالح وعاطف سالم وبركات لم يخل تاريخ واحد منهم من الاستعانة بالرقصة والأغنية فى بناء أفلامهم بحجة الشباك أحياناً أو بحجة النزوة الفنية أحياناً أخرى.. فالرقص والغناء هما أسهل أدوات البيع فى أيدى سينما متخلفة تخاطب جمهوراً متخلفاً.. ولدينا دليلان واضحان فى السينما الهندية والتركية مثلاً..

ولكن المفارقة المدهشة أن السينما المصرية – رغم هذا الكم الهائل من الرقص والغناء – لم تعرف فى تاريخها كله ما يمكن أن يسمى بالفيلم الغنائى

والاستعراضي..

إن بناء الفيلم حول شخصية المطرب لا يصنع فيلماً غنائياً.. كما أن بناءه على شخصية الراقصة لا يصنع فيلماً استعراضياً.. فالمسألة ليست أن تحكى حدوتة عن واحد يحب واحدة لكى نقطع هذه الحدوتة كل خمس دقائق ليغنى هو أو لترقص هى إلى ينتهى الفيلم سواء بالزواج أو بالذهاب إلى القسم!..

الفيلم الغنائى أو الاستعراضى ببساطة – وبلا فلسفة كثيرة – هو الفيلم الذى تصبح فيه الأغنية أو الرقصة جزءاً من تركيبه العضوى.. بمعنى أن كل أغنية أو رقصة تقدم إضافة جديدة إلى تطور أحداثه بحيث لا يمكن الغاؤها دون أن يختل بناء الفيلم كله.. والأسلوب الأمثل بالطبع هو أن يتم سرد الموضوع كله بأسلوب غنائى راقص.. وأفضل مثال لهذا – ربما فى السينما العالمية كلها فى تقديرى الشخصى – هو فيلم «قصة الحى الغربى» الذى أخرجه روبرت وايز وجيروم روبنز الذى كان مسئولاً عن تصميم وإخراج الرقصات وحدها..

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً قدم حسين كمال فيلم **«أبى فوق الشجرة»** الذى حقق نجاحاً كبيراً وغنى فيه عبد الحليم حافظ أغانى كثيرة جداً.. وحشده المخرج بعديد مما يسمى «بالاستعراضات» التي يرقص فيها الشبان والبنات على البلاج وهم سعداء جداً.. وحاول أن يصنع ما يعتبره تجديداً فى أسلوب تقديم الأغانى والرقصات ومع ذلك فلم يكن الفيلم غنائياً أو راقصاً بالمعنى الذى تحدثنا عنه منذ قليل..

ولكن عندما يكرر حسين كمال التجربة فى **«مولد يا دنيا»** فإنه يقترب أكثر مما يمكن أن يكون قصة أو فيلماً استعراضياً حقيقياً.. لأنه يقدم هذه المرة قصة فرقة استعراضية أولاً.. ومن هنا يصبح الغناء والرقص وظيفة طبيعية فى بناء الفيلم أولاً.. ثم لأنه يقيم جزءاً مهماً من مسار «الحدوتة» نفسها على الأغانى والرقصات بحيث لا يكتمل هذا المسار ولا يتطور لو حذفنا هذه الأغانى والرقصات..

إن أغنية عبد المنعم مدبولى مثلاً التى ينعى فيها انتهاء عصره الذهبى «كعربجى حنطور» أمام زحف السيارة ليست مجرد أغنية تقطع الأحداث الدرامية لكى نسعد بصوت مطرب «يشنف أسماعنا» لأن مدبولى ليس مطرباً من ناحية.. ولأن الأغنية تلخص موقفاً درامياً هاماً بالنسبة للفيلم من ناحية أخرى.. وعلى هذا القياس يمكن اعتبار رقصات الفرقة الشعبية جزءاً من تطورها الدرامى الأساسى التى تقدمها

مجموعة من النشالين والمشردين «الغلابة» الذين اضطرتهم ظروفهم الاجتماعية البائسة إلى النصب والسرقة من الفلاحين فى الموالد الأكثر «غلباً» منهم.. ولكنهم تحولوا إلى فنانين عندما عثر عليهم محمود ياسين الفنان الذى استطاع أن يكشف عن مواهبهم الكامنة تحت جلدهم «المقشف» .

إن حسين كمال يعثر إذن على التوظيف الدرامى المبرر للرقص والغناء الجماعى وهو شىء مفتقد ليس فقط فى أفلامنا بل فى حياتنا كلها.. ولكنه لا يستطيع رغم ذلك أن يتخلص من آداء الأغنية الفردية التقليدية عندما يجعل عفاف راضى تغنى لحبيبها إلى جوار شجرة بنفس الأسلوب الذى تغنى به السينما المصرية منذ «ليلى» حتي الآن.. وعذره أنه لا يتصور أن مطربة يمكن أن تمثل فيلماً دون أن تغنى حين تفرح ثم تغنى حين تحزن ثم تغنى وهى تغسل وجهها فى الصباح!

وباستثناء أغنيات عفاف راضى الفردية التقليدية هذه.. وباستثناء هذا الاستعراض الدينى قرب نهاية الفيلم والذى لم يكن له مبرر درامى سوى مجرد النفاق المكشوف والقفز على الموجة فإن كل الرقصات والأغانى الأخرى موظفة درامياً وضمن أسلوب الفيلم كله..

وفى الفيلم الاستعراضى عادة لا يمكن أن تقام قيمة كبيرة لما يسمى «الموضوع» أو الفكرة التى يتناولها الفيلم.. فالشائع فى هذا النوع من الأفلام أن يكون هناك مجرد خيط درامى خافت يصلح وسيلة «لربط» سلسلة من الرقصات والأغانى.. ويعتمد «مولد يا دنيا» بالفعل على مادة درامية ساذجة إلى حد كبير.. مجموعة من الشباب والفتيات تمارس النصب والنشل والسرقة من أجل أن تعيش إلى أن يجىء مصمم رقصات متعلم فيحولهم إلى فرقة استعراضية.. ولكن الأساس الاجتماعى القومى الذى اضطر هؤلاء الشبان الخيرين بطبعهم إلي ممارسة الشر لعدم عثورهم على عمل شريف.. يتحول هنا إلي مجرد نكتة تغرق فى محاولات الإضحاك المستمرة من مجموعة من الممثلين الكوميديين.. ويصبح الفقر الذى يقود إلى الجريمة شيئاً ظريفاً جداً ومحبوباً إذا كان الفقراء هم عفاف راضى وسعيد صالح ومحيى إسماعيل.. وليس المطلوب بالطبع تحويل المسألة إلى «نكد».. ولكن المطلوب فقط عدم «تجميل البؤس» لإخفاء أسبابه وفداحته الحقيقية لتحويله إلى مجموعة من النكات والأغانى.. ومن هنا أيضاً يصبح غير مفهوم هذا الإصرار على خلق شخصية «الشرير» التقليدى زعيم العصابة (توفيق الدقن) الذى يبدو كأنه المصدر الوحيد لفقر

وانحراف وتعاسة هؤلاء الشبان.. كما أنه غير مفهوم أيضاً هذا الحادث الأبله الذى أقدم عليه محيى إسماعيل لمجرد أن كاتبى السيناريو اضطرا المجموعة لبيع الحصان ثم سعيهم لاسترداده هى «الدراما»!!

مرة أخرى يثبت حسين كمال إنه مخرج جيد.. وإنه يملك قدرة على توظيف قدراته السينمائية.. وهو فى أفلامه الأربعة التى قدمها خلال عام ٧٥ يؤكد سيطرته الحرفية على موضوعاته المتنوعة.. وهو ما يمكن اعتباره ميزة وعيباً* فى الوقت نفسه.. لأن المخرج المتمكن هو الذى يملك أسلوباً ورؤية ومنهجاً فى تناول موضوعاته بحيث يحقق الوحدة بدلاً من التشتت.. وإن كان فى «مولد يا دنيا» ينجح فى العثور على المعادل السينمائى للرقصة والأغنية التي كانت تقدم في السينما المصرية لمجرد «الصهللة».. وهو ينجح فى أغنيتى «الصبر طيب» لمدبولى و«الحلو تبسم» لعفاف راضى كما ينجح فى جعل الرقصات الجماعية جزءاً من المكان ومن ظروف الشخصيات إلى حد ما.. ولكن ما يضيفه حسين كمال حقيقة في هذا الفيلم هو اعتماده وبجرأة على عدد كبير من «الأسماء الثانية».. وأولها عفاف راضى التي بقدر ما كان صوتها منذ سنوات اكتشافاً حقيقياً فى الأغنية المصرية.. بقدر ما كانت فى فيلمها الأول اكتشافاً حقيقياً فى الفيلم الغنائى المصرى.. لقد رأيت هذا الفيلم لأول مرة وسط جمهور العيد فى المنصورة وهو أصعب امتحان لوجه سينمائى جديد وسط أصعب جمهور .. ورأيت يومها كيف نجحت عفاف راضى فى دخول قلوب الناس بقوة ومن أول مرة.. ربما لانها «شيء نظيف ونقى» فى السينما المصرية.. وهو ما يدعوها للاستمرار ولكن بالكثير من الحذر.. أما حسن السبكى الذى تتفجر طاقته من جديد كراقص وممثل فإنه يثير التساؤل الأبدى: أين تختفى هذه الوجوه الجيدة تحت ركام الأسماء الباهتة والمكررة التي أصبحت قدر السينما المصرية وقدرنا؟

مجلة «الإذاعة» ٢/٤/١٩٧٦

«سيقان فى الوحل»

لماذا تدافع أفلامنا عن المتهمات فى قضايا أخلاقية؟

عاطف سالم مخرج له دور وحجم معين فى السينما المصرية، يجعله واحداً من أهم مخرجيها.. ليس فقط لأنه بدأ بداية جيدة وأعطى عدداً جيداً من الأفلام.. وإنما لأنه أيضاً مخرج متمكن من أدواته على المستوي الحرفى.. بل إنه غالباً ما يبدو جاداً فى اختيار موضوعاته.. وكان يمكن أن يكون قريباً أكثر من ذلك من مشاكلنا الاجتماعية.. وهو مخرج من القلائل الذين لابد أن نحترمهم على أى حال حتى عندما يخيبون آمالنا.. وكثيراً ما يفعلون.

وعاطف سالم يذكرنى بوجه من الوجوه بمخرج آخر هو بركات.. فالاثنان كان يمكن أن يلعبا دوراً أكبر من ذلك فى السينما المصرية طوال السنوات العشرين الأخيرة.. وكان يمكن أن يغيرا وجهها لو أنهماصمدا وأعطيا أفضل مما قدماه بالفعل.. لإنهما قادران بالتأكيد على ذلك.. ولكن مشكلة عاطف سالم هى نفس مشكلة بركات ومخرجين غيرهما بالتأكيد توقفوا عند بداياتهم الجيدة.. ولا يمكن أن يلوم أحد هؤلاء المخرجين على إنحراف مسارهم الأول والمساهمة فى تقديم أفلام رديئة مثلهم مثل أى مخرج آخر ردىء.. فلاشك أن لهذا الانحراف أسبابه الموضوعية فى إطار ظروف السينما المصرية كلها فى السنوات الأخيرة.. ولكن هذا موضوع آخر..

المهم أن أهمية عاطف سالم فى السينما المصرية قد تدفع الناقد أحياناً إلي تناول أفلامه بشىء من التفهم.. ولا أقول الترفق.. ولكنها فى نفس الوقت - وبالأسس الموضوعية الخالصة - قد تدفع إلى محاسبته بقسوة أكثر.. لإنه مخرج فاهم وقادر

أكثر.. فلماذا نقبل منه ما قد «نفوته» لمخرج آخر؟

وفى **«سيقان فى الوحل»** مثلاً يبدأ عاطف سالم بفكرة جديدة: ثلاث فتيات خارجات من سجن القناطر بعد الإفراج عنهن.. ثم محاولة تتبع خطواتهن في مواجهة المجتمع بعد ذلك.. مع الرجوع فى «فلاش باكات» مستمرة لمعرفة الأسباب التى أدت إلى دخولهن السجن. الفكرة هائلة بالطبع وتعطى إمكانيات دراميـة واجتماعية لا حد لها لو وقعت فى يد سيناريست جيد.. ولكن مأساة أفلامنا دائماً أنها لا تحمل أفكاراً أصلاً.. ثم لو عثرت على فكرة جديدة «بالصدفة» فإنها سرعان ما تجهضها بالبحث وراء الأسهل والأرخص والأكثر سطحية وإثارة حسب منطق السينما التجارية..

يسير بناء السيناريو على ثلاثة خطوط متوازية لا تلتقى أبداً.. فبعد نقطة الخروج من السجن الواحد فى البداية تتفرق مصائر الفتيات الثلاث فلا يلتقين أبداً.. وهذا أول عيب رئيسى فى السيناريو الذى يتحول بعد ذلك إلى ثلاث قصص أو ثلاثة أفلام مستقلة تماماً وإن كان المونتاج يقطع بين الواحدة والأخرى بلا منطق فنى أو درامى معقول مما يجعلنا طوال الوقت أمام قفزات مزعجة من حدوتة إلى حدوتة.. والمونتاج فى هذا الفيلم ردىء إلي حد يعجز عن ربط القصص الثلاث بأى وسيلة ربط.. ويجعلنا أمام خليط غير متجانس من الأحداث والشخصيات والأماكن المختلفة التى لا يمكن لأى عبقرى أن يتتبعها.. وليس هذا النوع من أفلام القصص المتعددة اختراعاً فى السينما.. فقد رأينا له نماذج عديدة.. ولكنه يحتاج إلى قدرة فى حبك السيناريو ثم إلى سلاسة ونعومة فى المونتاج تربط هذه الأحداث المختلفة بحيث لا يحس المتفرج أبداً بالانفصال أو بالقفز غير المريح أو المنطقى والذى يشتت المتفرج والأحداث معاً.

وبعد هذا العيب التكنيكى الرئيسى نواجه عيباً موضوعياً خطيراً.. فما هى مشاكل الفتيات الثلاث التى يعالجها الفيلم بعد خروجهن من السجن..؟

لبلبة تفشل فى العودة إلى الفرقة الاستعراضية التي كانت تعمل بها قبل أن يخدعها رجل ويأخذها إلى بيت سيء السمعة يقتحمه البوليس بالصدفة بمجرد دخولها إليه.. بينما هى بريئة والله العظيم.. وهى نفس الفكرة التي يرددها فيلم **«أنا لا عاقلة ولا مجنونة»** الذى تتهم فيه نادية ذو الفقار فى قضية دعارة بينما هي بريئة.. ولست أدرى ما هو السر فى دفاع الأفلام عن المتهمات فى قضايا الدعارة ومحاولة

إثبات براعتهن.. هل هى مجرد صدفة فى فيلمين متعاقبين أم موجة جديدة؟.

ويوسى تواجه محاولات سمير صبرى المستمرة لقتلها بعد أن اكتشف أنها هي التي قتلت ابنه الوحيد بسيارتها.. وبالصدفة البحتة تحب هى الرجل الذى قتلت ابنه.. بينما يتفرغ سمير صبرى لمحاولة قتلها وهو «يزغر» طول الوقت فى «بوزات» وحركات مفتعلة انصحه بالإقلاع عنها نهائياً والعودة إلى الادوار الخفيفة إذا كان هو والمنتجون مصممين على أن يظل ممثلاً.

أما أسخف القصص على الإطلاق فهى قصة سهير رمزى التي تعمل عملاً غامضاً فى مزرعة «الثري الأمثل» عبد المنعم مدبولى الذى يقع فى حبها هو وابنه حمدى حافظ وخادمه يونس شلبى.. وبعد محاولات فاضحة لكشف صدرها وساقيها لا نفهم منها إذا كانت فتاة شريفة فعلاً تبحث عن عمل شريف أم ساقطة محترفة.. تهرب من البيت المجنون لتعمل مع أمها فى الخياطة..

وهكذا تصور عاطف سالم أنه يقدم الميلودراما والضحك والاستعراض فى ثلاث قصص هى فى الواقع ثلاثة أفلام لا علاقة لها ببعضها.. وفى تصورى أنه بدد جهده فى محاولة صنع شيء لم يصنعه وأنه لم ينجح فى تقديم عنصر واحد من عناصر النجاح التجارى التى تصور أنه يمكن حشده وبأى وسيلة فى فيلم واحد لا يميزه إلا مستوى التصوير الجيد الذى فاجأنى من عبد المنعم بهنسى.. ولعل عاطف سالم يعود فيدرك أنه لا يمكن أن يضع كل البيض فى سلة واحدة وإلا حطم بعضه.. خصوصاً إذا كان بيضاً فاسداً من البداية!

مجلة «الإذاعة» ١٩/٤/١٩٧٦

«دقة قلب».. كوميديا لطيفة.. ولكن!

المخرج الشاب محمد عبد العزيز إضافة حقيقية للكوميديا فى السينما المصرية.. وهو يأخذ فرصته كمخرج جاد ومثقف بالضبط فى الوقت المناسب.. بحيث يمكن أن يشغل الفراغ الذى تركه المخرج الراحل فطين عبد الوهاب الذى استطاع أن يصنع لنفسه أسلوباً مميزاً فى تناول الكوميديا النظيفة التي افتقدناها بلاشك فى أفلامنا.. لكى تواجهنا بدلاً منها تلك «الكوارث» التى يسميها صانعوها أفلاماً كوميدية لمجرد أن أبطالها ممثلون كوميديون يضربون بعضهم بالشلوت ويصابون بالإسهال ويتنكرون فى أثواب نسائية ويغرقون المتفرج فى التلميحات الجنسية.

إن الكوميديا فى السينما المصرية هى مأساة فى حد ذاتها.. والمفارقة الغريبة فى أفلامنا عموماً هى أنك تضحك جداً فى الأفلام التراجيدية على سذاجة ما تراه.. وتبكى بالدموع فى الأفلام الكوميدية على تقل الدم وعلى ضياع فلوسك..

وفطين عبد الوهاب استطاع إلى حد ما أن يعيدنا إلى بعض تقاليد الكوميديا الراقية فى السينما المصرية.. فقد كان مضحكو الأمس يحترمونك ويحترمون أنفسهم حين يدفعونك إلى الضحك بقدراتهم الشخصية الراقية وباستخلاص عناصر الكوميديا من الموقف نفسه.. وإذا كان عندنا اليوم كوميديون ممتازون بالفعل فإن المشكلة هى وقوعهم فى أيدى محترفى النصوص السخيفة ومخرجى الكوميديا «الغليظة» ومنتجى الأفلام المعلبة الذين قد يضحكون أكثر لو رأيناهم على مكاتبهم فى وكالة البلح أو معارض السيارات ودكاكين الجزارة لو أنهم عادوا إليها وتوقفوا عن الإنتاج..

والأفلام القليلة جداً التى أخرجها محمد عبد العزيز حتى الآن تقول إنه يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً.. وهو فى فيلم **«دقة قلب»** يقدم نموذجاً للكوميديا «النظيفة» التى

لابد أن نرحب بها جداً – رغم كل شيء – في إطار ما تقدمه السينما الكوميدية التى تنتهى غالباً ببكائنا جميعاً على ما تصنعه السينما وما نصنعه نحن بأنفسنا حين نذهب إليها.. «برجلينا»!!

يحاول كاتب القصة والسيناريو – والمنتج فيما يبدو – فاروق صبرى أن يكمل الطريق الذى بدأه بفيلم **«سؤال فى الحب»** بنفس النجمين: محمود ياسين وسمير صبرى.. ويبدو أنه ينوى أن يجعل منهما ثنائياً ضاحكاً تبدأ مغامراته من كونهما شابين مولعين بالمغامرات النسائية إلى أن تتطور الأحداث بعد ذلك تطوراً مختلفاً فى كل فيلم.. ولكن هذا الفيلم الجديد «دقة قلب» أفضل من الفيلم الأول وأكثر تهذيباً.. رغم عدم علاقة عنوانه بموضوعه مثل معظم الأفلام المصرية التي يبدو أن صانعيها يعتبرون عنوان الفيلم مجرد «حلية» تجذب الجمهور دون أن تكون جزءاً عضوياً ضرورياً فى بناء الفيلم بحيث يصبح هناك عنوان واحد مناسب للفيلم الواحد المناسب كما هو مفروض فى أى سينما حقيقية.

وفى الفيلم الكوميدى – كما هو الحال فى الفيلم الاستعراضى – لا يقوم البناء على ما يسمى «القصة» أو البناء الدرامى.. رغم أن هذين العنصرين – حتى مع التجاوز عن تقييمهما – لابد أن يؤديا الفيلم إلى فكرة أو قيمة يمكن قبولها.. وبحيث لا يؤدى الفيلم فى النهاية إلى مجموعة من المشاهد الهابطة أو المبتذلة أو حتى ما يسمى «بالضحك من أجل الضحك» أو الأكذوبة الجريئة الأخرى التى تقول إن «الضحك هدف فى ذاته».. فالكوميديا العالمية تعطى كل يوم دليلا على سخافة هذا الإدعاء وآخر نموذج شهدته القاهرة هو الفيلم الأمريكى العظيم «الصفحة الأولى» إخراج بيلى وايلدر وتمثيل جاك ليمون ووالتر ماتاو والذى كان كوميدياً عظيماً وفكرة عظيمة فى وقت معاً.

ولا أحد يطالب السينما المصرية بالطبع بأن تصنع ما يصنعه بيلى وايلدر وإلا أصبحت هذه كوميديا فى حد ذاتها.. ولكن يكفى فقط أن يحاول شبان مثل محمد عبد العزيز تخفيف حدة الكارثة الكوميدية فى السينما إلى حد ما..

إن فيلم «دقة قلب» يقوم على عدة أفكار أخلاقية يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى.. فالمتفرج العادى الذى يحب الضحك بطبعه ليغسل شيئاً من أحزانه يطلق فى هذا الفيلم كثيراً من الضحكات التي تؤكد له فى النهاية أن حياة العبث لا تعادل الاستقرار السعيد الذى تصنعه حياة زوجية قائمة على الحب.. وإن قيم الصداقة

والإخلاص لابد من احترامها لأنه «مفيش أجدع من الصداقة بين الراجل والراجل» كما يقول القرار الركيك فى النصف الأول من الفيلم الذى يحكى عن صديقين «الروح بالروح» هما محمود ياسين وسمير صبرى يعملان مهندسين بالنهار ومتفرغين بقية اليوم كله لمطاردة الفتيات.. وبالرغم من أن مرتب كل منهما ٤٥ جنيها كما يقولان.. فهما مقيمان طول النهار فى نادى الجزيرة واحدهما يملك سيارة ويتباريان طول الفيلم فى عرض الأزياء الرجالى.. ولكن بمنطق الفيلم الكوميدى يمكن التجاوز عن هذا كله.. ولكن الذى لا يمكن فهمه هو إصرار الشابين على محاولة اصطياد نفس الفتاة كل مرة.. بحيث يضيع السيناريو ساعة كاملة سخيفة فى مقالب متتابعة يدبرها كل منهما للآخر بترتيب تبادلى يتوقعه المتفرج ولا يحاول السيناريو كسر تتابعه الممل بتغيير ما.. خصوصاً أن المقالب نفسها سخيفة جداً تشغل مساحة زمنية طويلة بلا داع وبحوار لا يضحك أحداً.. وكعادته يجنح فاروق صبرى إلى العبارات الجنسية الفجة التى تستهدف متفرج الترسو مثل قول سمير صبرى مباهياً: أول ما خد البنت من دول على الشقة ندخل أودة النوم.. وعلى طول يحصل الإنفجار السكانى.. ومثل قول بدر الدين جمجوم: بتجيبوا صحة للحاجات دى منين.. وأنا خايف أتجوز أحسن اتهد.. ولست ادرى ما هى مهمة الرقابة إذا كانت تسمح بعبارات وقحة وبالغة الرخص كهذه؟ ويمتلىء النصف الأول السىء جداً بمواقف ركيكة وحوار طويل وممل وحافل بالعبارات الهابطة مثل «مساء الخير يا معلمة» بفتح الميم واللام.. ومثل «الأمير بطيخ حلف ينقذ الملكة شمامة» و«بتقلوظ العمة على دماغى».. وهى عبارات المفروض أنها ترد على ألسنة مهندسين!

ولكن مستوى الفيلم يتحسن إلى حد كبير فى النصف الثاني كأنما كتبه شخصان وليس شخص واحد.. إن محمود ياسين ينجح فى إعطاء سمير صبرى المقلب الأخير حين يهرب من الطائرة التى تنقلهما إلى المانيا ويعود ليتزوج من ميرفت أمين.. ورغم أن هروب محمود ياسين من طائرة أغلقت أبوابها بالفعل واستعدت للرحيل مسألة مستحيلة عملياً إلا أنه يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى الذى تحدثنا عنه.. ولكن ما فشل السيناريو فى تفسيره هو السعادة الخرافية التي عاش فيها الزوجان رغم أن زواجهما كان مجرد نكتة.. ثم تحول محمود ياسين إلى القرف المفاجئ من زوجة تبدو مثالية جداً وبلا أى سبب مفهوم.. ثم الثروة المفاجئة التي هبطت عليه إلى حد شراء فيلا كبيرة وسيارة جديدة لمجرد أن «وصل لمركز عظيم

فى وقت قصير» كما يقول صهره عماد حمدى.. ولا أحد يدرى ما هو هذا المركز العظيم الذى يصل إليهِ مهندس مصرى عادى بحيث يحقق له هذه الثروة المفاجئة ولمجرد إنه يعقد اجتماعات كثيرة ويدخن سجائر كثيرة.. إلا إذا كان مهندساً من إياهم.. ولكن المبرر الوحيد هو أن البطل فى السينما المصرية لابد أن يكون مليونيراً.. فالناس العاديون ليست لهم قصص وبالتالى فليست لهم أفلام.. والبطل الثرى يعطى فرصة للقصر الثرى.. الذى يصنع فيه مصمم الديكور أقبح باب أحمر فى تاريخ السينما العالمية.

ولكى يحل الفيلم أزمة محمود ياسين الذى كره زوجته ميرفت أمين فجأة.. فإنه يعيد صديقه اللدود سمير صبرى من المانيا بعد أن حصل هناك على الدكتوراه «ملحوظة: في السينما المصرية يمكنك أن تحصل على الدكتوراه فى شبر واحد ومن أى بلاتوه فى استديو نحاس!».. فالصديق يطارد زوجة صديقه وقد عاد بالعبارات المبتذلة التى تسمعها فقط فى «قهوة بعرة» مثل: «تدينى زمبة أديك زمبتين.. تفقعنى مهموز أرده لك يا نور العين».. وبعد أن يجن الزوج ويعود لحب الست مراته يكتشف السر السعيد وهو أن صديقه كان «بيغيظه» فقط «ويرد له المهموز».. وهى مسائل كان يمكن الترحيب بها أكثر لو تمت صياغتها بشكل ينقيها من هذه التفاهات المفتعلة بلا أدنى مبرر.. فالفيلم نظيف جداً بمستوى أفلامنا الكوميدية.. وفيه خفة دم مخرجه وحسه الكوميدى غير المبتذل.. ومحمود ياسين فيه ممثل كوميدى ممتاز وهو طاقة حقيقية قابلة للتلون لو وجد الأفلام التى تخرجه عن إطار الدور الواحد.. ولكن النصف الأول كله كارثة كان لابد من اختصارها إلى النصف.. مش ضرورى أبداً أن يكون الفيلم بالميزان - ٢٠ كيلو و٧٠٠ جرام.. ومن غير ورق!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/١

قصة غرامية من تأليف مديرية الأمن!

لابد أن يكون هذا رأيك بمجرد خروجك من فيلم **«ليتنى ما عرفت الحب»** خصوصاً إذا كنت تتوقع مثلى شيئاً مختلفاً من مخرجه أنور الشناوى الذى بدأ بداية موفقة إلى حد كبير فى أول أفلامه **«السراب»** وبعد تجربة طويلة فى العمل وراء الكاميرا كانت تؤهله بالضرورة لأن يصنع شيئاً ناضجاً يتحاشى كل الأخطاء التى استوعبها خلال سنوات عديدة من العمل فى دهاليز السينما المصرية مع الآخرين.

ولكن ظروف السينما التجارية لم تمنحنا فرصة كافية لاختبار قدرات أنور الشناوى.. فقد تحول مثل كل الآخرين - الكبار والصغار - معاً إلى جزء فى عجلة الإنتاج الذى يعتبرونه «تجارياً» والذى ينتهى في العادة إلى أن يصبح شيئاً مائعاً لا هو بالفن ولا بالتجارة.. وكان طبيعياً أن يكون فيلمه الثانى مباشرة **«الشيطان والخريف»** شيئاً لا علاقة له حتى بالبداية التى كان يمكن أن تبشر بشىء.

وفى الفيلم الثالث **«الغضب»**.. انتهت المسألة تماماً.. وانضم مخرج جديد إلى دائرة أفلام العصابات والمراكب والطبنجات..

ولابد أن أنور الشناوى رغم كل خبرته في العمل وراء الآخرين قد تعثر خلال السنوات الأخيرة فى رمال السينما المتحركة وكما بدأ «بالسراب» انتهى إلى السراب!

ويبدو أن السينما التجارية لا تترك لنا أملاً فى الخبرة ولا فى الشباب.. وهى لن تعطى أفضل من ذلك.. مع أننا لا نطلب أية معجزات ولا نتوقع شيئاً خارج منطق السينما التجارية نفسها الذى ندرك قواعده جيداً.. ولكنا نطمع فقط فى قدر من المعقولية.. وأن يتماسك الناس قليلاً..

وفى «ليتنى ما عرفت الحب» نكتشف أولاً ولفرط دهشتنا أن العنوان له علاقة

بالفيلم.. وقد أصبح هذا فى حد ذاته ميزة نادرة فى الفيلم المصرى.. ثم نكتشف ثانياً أن أنور الشناوى يحاول أن يصنع فيلماً معقولاً لا يمكن أن تمسك عليه هذه الأشياء البدائية التي تستفزك عادة ومن أول لقطة.. إن مستوى الإخراج يبدو معقولاً - فى إطار الفيلم المصرى بالطبع حيث لابد أن تكون كل المقاييس نسبية - بل ويبدو الموضوع نفسه منطقياً.. والانتقال من مشهد إلى مشهد ومن حدث إلى حدث فى بناء متصاعد يمكن أن يقنعك بوجود مشكلة أو موضوع ما.. فميرفت أمين تذهب إلى لبنان وتنزل فى أحد الفنادق لنعرف من بعض مشاهد «الفلاش باك» ذات اللون الواحد الأزرق البارد.. أنها أرملة فقدت زوجها عماد حمدى فإنهارت عصبياً ونصحها محمود المليجى فى الثوانى القليلة الوحيدة التي ظهر فيها بأن تخرج من أزمتها وتخلع السواد وتسافر لتستجم فى مكان ما..

إلى هنا معقول؟.. فى لبنان تتعرف ميرفت على محمود ياسين بالطبع.. فهذان الاثنان لابد أن يتعرفا على بعضهما فى أى مكان ولأى سبب وإلا فكيف نستطيع أن نصنع أفلامنا؟

وبالصدفة - التي نكتشف فى نهاية الفيلم أنها ليست صدفة - تلتقى ميرفت بمحمود فى مكان وهو يجرى دائماً وراء طفل شقى جداً اسمه علاء.. والنتيجة يعرفها بالطبع أى متفرج يحمل «قرطاس لب» كل أسبوع إلى سينما ميامي أو ديانا أو رمسيس أو أى سينما أخرى تبيع الحدوتة بريال.. فميرفت تقع فوراً فى حب محمود.. ولكن لأن السعادة فى أفلامنا ليست طبيعية ولا مفروضة.. فسرعان ما يظهر الشرير.. عادل أدهم فى أردأ أدواره.. فلا أحد يستطيع حتى الآن - أن يستفيد من هذا الممثل الجيد الذى حبسوه فى تلك الشخصية الكريهة المكررة التى تقتل مواهبه وقدرات وجهه الرائع.. والسيناريو والحوار الذى كتبه صبرى عزت عن قصة فاروق صبرى يعلم أنه يتعامل مع عادل أدهم فيضعه فى مواقف تنبع من الكليشيهات المحفوظة لعادل أدهم.. ففى أفلامنا يصنع الممثل الدور وليس الشخصية نفسها كما هو مفروض.. ولذلك فإن الحوار الذى يبدو جيداً فى المشاهد الأولى من الفيلم سرعان ما يقع فى الكليشيهات «الأدهمية».. حينما يظهر عادل أدهم لميرفت أمين فى كل مكان على طريقة جيمس بوند ليقول لها: «أنا فريد «اللزقة».. ازيك يا بيضة!.. وأشياء أخرى سخيفة كهذه!

وعبر مشاهد مطولة وإيقاع بطيء نتيجة لفقر الأحداث التى تدور فى حلقة الحبكة

البوليسية المستهلكة نكتشف أن ميرفت أمين كانت عاملة فقيرة فى محل ملابس وتزوجها الثرى عماد حمدى الذى مات وترك لها ثروة ضخمة.. وبينما يطاردها عادل أدهم مهدداً بإفشاء سر غامض فى حياتها فإنها تقع فى حب محمود ياسين.

وبعد التكرار القاتل لمشاهد التليفونات الغامضة والظهور المفاجئ لعادل أدهم والتلفريك السياحى الشهير فى لبنان – ليس هناك مبرر واحد لأن تحدث القصة كلها فى لبنان سوى أن الموزع لبنانى – تضطر ميرفت فتفشى سرها لمحمود وتعترف له بأنها قتلت زوجها الراحل بعد أن هدد بهجرها لعدم الإنجاب.. وبعد تسجيل هذا الاعتراف يظهر عادل أدهم ويؤدى التحية العسكرية لرئيسه «العقيد محمود فهمى» الذى هو محمود ياسين!

ولكم أن تتصوروا فيلماً ينهار من أساسه بمفاجأة طفولية سخيفة كهذه.. وأن قصة الحب التى احتملناها طوال تسعين دقيقة كانت مجرد حيلة بوليسية من ضابط يستدرج أرملة حسناء للاعتراف بقتل زوجها.. وإن البوليس المصرى أرسل اثنين من رجاله وصرف عليهما مليون جنيه فى لبنان لكى يحصلا على هذا الاعتراف الخطير فى قضية العصر.. مع أن كليوباترا لو قتلت انطونيو لما دفعت المخابرات الأمريكية نفسها هذا المبلغ ثمناً لاصطيادها.. ولكن الموزع اللبنانى فواز كان مستعداً للدفع!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/٨

عزيزى أحمد مظهر.. لماذا؟

هذا فيلم لا ينتمى بالتأكيد لفن السينما.. رغم إنه مصور على شريط سيلولويد مقاس ٣٥ مللى وبألوان ايستمان.. ولقد عودتنا السينما الرديئة على نماذج كهذه بين وقت وآخر بحيث لم نعد ندهش لأى مستوى يمكن أن يصل إليه فيلم من هذا النوع.. ولكن ما أدهشنى هو أن يحمل هذا العمل الردىء اسم أحمد مظهر ممثلاً ومنتجاً وكاتباً للسيناريو ومخرجاً.

وهى مسألة تدعو للأسف الشديد. فأحمد مظهر ممثل جيد بلاشك واستطاع عبر سنوات طويلة أن يصنع لنفسه مكاناً وأسلوباً وشخصية خاصة.. ولكن أحداً لا يدرى من الذى وضع فى رأسه مسألة الإخراج والسيناريو هذه لكى يجربها مرة ومرتين فلا ينجح ولكنه لا يتوقف أيضاً عن معاودة التجربة..

وإذا كان بعض الممثلين فى العالم كله تستهويهم أحياناً نزعة الإخراج.. فإنهم إما أن يقدموا مستوى لم يكن أحد غيرهم قادراً على تقديمه .. وأما أن يتوقفوا فوراً عن ارتكاب هذه الجريمة فى حق أنفسهم.. فالإخراج ليس لعبة.. والخبرة التى يكتسبها الممثل من العمل الطويل أمام الكاميرا لا تعطيه الحق بالضرورة لكى يقف وراءها مخرجاً.. ومارلون براندو نفسه ارتكب هذه الحماقة مرة واحدة حين أخرج فيلم «جاك الأعور».. ورغم أن مستواه لم يكن يقل عن أى مخرج آخر إلا أنه أقلع عن هذه العادة السيئة تماماً بعد ذلك وفضل أن يبقى ممثلاً عظيماً.. ولذلك مازال مارلون براندو..

وتتضاعف الكارثة فى فيلم **«حبيبة غيرى»** حين يصر أحمد مظهر على أن يكون كاتباً للسيناريو أيضاً.. وهذا قد يوقع الفنان فى خطر النرجسية الشديدة بحيث يضع نفسه فى مركز العالم ويجعل كل الأشياء تدور من حوله لمجرد أن يظهر فى كل

لقطة.. والنتيجة أننا نحس إننا أمام فيلم تسجيلى عن أحمد مظهر شخصياً.. كيف يركب الخيل ويضرب الرصاص ويضرب الناس ويربى عضلاته وكيف يحب ويكره وتقع فى حبه كل نساء مصر بدون مناسبة.. ليلى حمادة فناهد شريف فنادية لطفى بالتناوب..

ولأن أحمد مظهر هو المنتج أيضاً فإن حرصه على أن يقدم فيلماً تجارياً يوقعه فى توليفة غريبة الشأن بين الفيلم البوليسى والعاطفى والنفسانى والوطنى أيضاً فهو جندى صاعقة يشترك في الحرب ويصاب بأزمة نفسية نتيجة عجزه عن إنقاذ قائده.. ولكنه لا يستطيع التوقف عن القفز والضرب فيعمل «دوبلير» فى السينما.. ويتعرف على راقصة ويقبض على عصابة تهريب ويفقد الذاكرة وتحبه نادية لطفى فتاة العصابة.. ثم يسترد الذاكرة ويسلم نفسه للبوليس بشهامة مضحكة وينتهى الفيلم بمشاهد من حرب أكتوبر والعلم المصري يرتفع على سيناء..

أما مناقشة العناصر الفنية فهى مسألة ساذجة جداً بالنسبة لفيلم لسنا متأكدين تماماً من إنه فيلم أصلاً.. ولكن المضحك هو أن نسمع إنه كانت هناك «خناقة» بين أحمد مظهر والمخرج الشاب نشأت أباظة على من منهما مخرج الفيلم.. وقد انتهى الخلاف بأن كتب أحمد مظهر اسمه على الشاشة كمخرج الفيلم.. ورأيى أن يرسل له المخرج الشاب برقية شكر.. ويبقى على البوليس أن يفحص البصمات على الشريط ليعرف من منهما أخرج الفيلم فعلاً.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/١٢

أهـــلاً.. «عدويّة»

وموجة أفلام «كله.. على كله!»

فى الفيلم القصير الذى قدمه المخرج الشاب حسين عمارة كمشروع تخرج من معهد السينما.. كان هناك مخرج جيد يعرف ماذا يقوله وكيف يقوله.. فقد كانت هناك الفكرة الجيدة.. ثم أسلوب التعبير السينمائى الجيد والجديد معاً.. وكان هذا دليلاً آخر على أن خريجى معهد السينما لابد أن يصنعوا سينما مختلفة.. وإنهم لابد أن يغيروا وجه السينما المصرية الكالح ويجددوا دماءها لو وجدوا الفرصة.. أو هذا ما كنا نظنه على الأقل..

ووجد حسين عمارة الفرصة كاملة.. لم يمر حتى بمرحلة الأفلام القصيرة وأخرج على الفور فيلمه الروائى الطويل الأول **«الفاتنة والصعلوك»**.. وبإمكانيات أعتقد أنها كافية تماماً.. فهو كاتب القصة والسيناريو والحوار أيضاً.. ومعنى هذا إنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بحرية كاملة.. خصوصاً عندما يكون الفيلم من إنتاج وتصوير أخيه محمد عمارة..

ولقد عبر حسين عمارة عن نفسه بالكامل فعلاً وبحرية تامة.. ويبدو إنه لم يكن يريد أن يقول فى أول أفلامه سوى هذا الذى قدمه بالفعل فى «الفاتنة والصعلوك».. وإن فيلم التخرج لم يكن سوى فيلم تخرج.. أى مجرد شهادة بأن الخريج هو مخرج يعرف حرفته جيداً.. أما العمل للناس وفى السينما التجارية فهو شىء آخر.. ولابد أن هذا ما يعتقده أيضاً كثيرون من خريجى معهد السينما..

لقد خرج هذا الجيل الجديد من السينمائيين الشبان إلى العمل فى ظروف وصلت فيها السينما التجارية إلى المستوى الذى نعرفه جميعاً ولا داعى لإعادة شرحه إذ

يكفى فقط الذهاب إلى أى سينما ومشاهدة أى فيلم.. ووصل الجمهور بدوره إلى مستوى معين ولم يعد مستعداً لأن يقبل سوى التركيبة الحالية التي صنعها «اسطوات» السينما الكبار.. أو هذا ما يقال على الأقل.

وليس الجيل الجديد من المخرجين مستعداً لأن يضرب رأسه فى الحائط للدخول فى أى مغامرة.. ولكن المؤسف حقاً هو أن منطقهم يبدو مقنعاً إلى حد كبير.. فلا أحد يستطيع أن يطالبهم بمعجزة.. ولا بأن يغيروا هم بأنفسهم ظروف السينما والجمهور معاً ليصبحوا أبطالاً أو شهداء.. ولا يمكن لأى عبقرى أن يطلب من منتج قطاع خاص أن يصنع شيئاً مختلفاً لكى يخسر فلوسه.. إذا كانت تركيبة «الفاتنة والصعلوك» هى التركيبة المضمونة والرائجة والتي تضمن نجاحاً «يكسر الدنيا».. وهو ما أتوقع أن يصنعه هذا الفيلم بالضبط..

وحسين عمارة مخرجاً وكاتب سيناريو يؤكد فى فيلمه الأول أنه شاب جديد ذكى استوعب كل ظروف السينما المصرية والجمهور جيداً وفهم كل أصول اللعبة وبلا أى إدعاء أو حذلقة.. وهو ما لابد أن نحترمه فيه على أى حال..

إنه يقدم عنصر الحدوتة كما يحب المتفرج المصرى أن يتابعها.. الصعلوك خفيف الدم حسين فهمى يلعب دوره بنجاح كبير حينما يقع فى حب الفاتنة ميرفت أمين الهاربة بفستان الزفاف من قصة غامضة نتابع تفاصيلها مع استمرار الفيلم لنكتشف أن هناك العصابة التقليدية بزعامة توفيق الدقن والتى تبحث عن سر كنز من المجوهرات وبينما تطارد العصابة الحبيبين الشابين يطارد البوليس العصابة.. وتنتهي كل هذه المطاردات بانتصار الحبيبين والقبض على العصابة.

مسألة ظريفة جداً تكررت مليون مرة في مليون فيلم.. ولكن حسين عمارة يصوغها فى سيناريو وحوار شديد الذكاء يقدم للمتفرج كل ما يريده.. فهناك قصة الحب بين شاب مفلس لايجد قوت يومه وفتاة حسناء تحمل وراءها سراً.. وهناك عقيلة راتب التى لا نعرف علاقتها بالضبط بالشاب الصعلوك.. هل هى أمه أم خالته.. مش مهم.. ولكنها تضفى على الفيلم حيوية تثير ضحك الناس طول الوقت خصوصاً عندما يقع فى حبها إبراهيم سعفان.. ثم هناك سيف الله مختار.. ورقصة لسهير زكى.. وكذا خناقة بين حسين فهمي وهذا العملاق الأصلع المخيف الذى يلبس فانلة مخططة ويضرب كل الناس فى كل الأفلام.. ثم هناك مطاردات بالسيارات يقلب فيها المخرج الكاميرا ويستخدم عدسات غريبة ليؤكد إنه خريج معهد السينما.

ولكن هل يكفى هذا كله..؟... إن المخرج يخرج كل لاعبيه من «جراب الحاوى».. كل شىء فى وقته تماماً.. وهو يقدم ضربته الكبرى عندما يخترع دوراً محشوراً للاكتشاف المكتسح أحمد عدوية الذى «يخبط» ثلاث أغانى تشعل حريقاً فى السينما.. يقول فى واحدة منها «حبة فوق .. وحبة تحت» ويقول فى الأخرى: «كله على كله..» ويكون المخرج عبقرياً حينما يستطيع «تدبير» مكان ومناسبة لهذه الأغنيات بحيث يضمن لفيلمه أن يبقى فى السينما سنة كاملة على الأقل..

مرحباً بأحمد عدوية فى السينما فى بداية موجة أفلام «كله على كله».. وفى انتظار نار يا حبيبى نار.. فول بالزيت الحار.. وسلامتها أم حسن!

مجلة الإذاعة ١٢/٥/١٩٧٦

ما الذى حدث لـــ بركات

حتى أخرج «أخواته البنات؟»

العادة فى أفلامنا أن تبدأ أخطاء الفيلم من مجرد عنوانه.. ولا أحد يتصور أن تصلح عبارة **«أخواته البنات»** عنواناً لفيلم.. صحيح أن العنوان ينطبق على الموضوع ولكن الذوق فى اختيار عناوين الأفلام هو جزء أساسى من ذوق الأفلام نفسها.. إن أول ما يوحى لك به عنوان الفيلم هو أن «تدخل معه قافية».. فكان المخرج يقول لك مثلاً. أخواته البنات.. فتقول له انت: اشمعنى؟ فيقول: ريا وسكينة.. ها.. ها.. ها..

ولا يخرج الفيلم فى الواقع عن مجرد سلسلة من القهقهات.. ولكن المأساة أن الممثلين هم الذين يضحكون وحدهم.. وفى محاولة مستميتة لإضحاكك.. والمشاهد المشتركة بين محمد عوض ووحيد سيف مثلاً فى بداية الفيلم لا تزيد عن كونها «قافية» من التأليف الفورى للاثنين.. والنصف الأول من الفيلم يفشل تماماً فى إضحاكك رغم أن المفروض أنه فيلم كوميدى. والسيناريو ينطلق من فكرة يمكن أن تكون جيدة.. وهى مشكلة الشاب الذى يرعى ثلاث شقيقات بكل التعقيدات التى يمكن أن تنشأ عن هذا الموقف.. وهى مشكلة حقيقية فى البيت المصرى.. ويمكن أن تعكس كل التقاليد والمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية فى الأسرة المصرية.. ولكن مع معالجة أكثر جدية وعمقاً بالطبع مما يقدمه هذا الفيلم..

وليس الاعتراض بالتأكيد على تناول مشكلة اجتماعية كهذه تناولاً كوميدياً.. فليس هناك تناقض - كما قلنا مراراً - بين الكوميديا والجدية.. بل كثيراً ما تكون الكوميديا أسلوباً راقياً لتناول أخطر المشاكل بشرط عدم تفريغ المشكلة من محتواها

الحقيقى وتمزيق جوهرها ودلالاتها الاجتماعية لصالح بعض «الإفيهات» الكوميدية التى تتناول كل مشاكلنا بأسلوب تهريجي. فالاعتراض على أسلوب الكوميديا نفسه ووجهة نظرها النهائية في القضية التي تعالجها..

ومن البداية يقدم لنا الفيلم الأسرة التى يتحدث عنها باعتبارها أسرة متوسطة ولكنها ميسورة الحال جداً.. بدليل البيت العجيب الذى تقيم فيه والذى يمكن أن تقود سيارة فى طرقاته وحجراته الفسيحة.. ورغم أن رجل الأسرة أو عائلها محمد عوض يعمل «جرسون» فى كازينو على النيل فإن الفيلم يغطى نفسه لتبرير هذا المستوي المادى المرتفع بأن تقول عمة البطل أمينة رزق أنهم يملكون بيتاً يجمعون إيراده.. لدرجة أن محمد عوض يشترى سيارة قديمة وببساطة جديدة لكى يوصل بها اخواته البنات.. وقد يقال أن بعض الجرسونات يكسبون كثيراً.. ولكن السؤال الأهم هو: لماذا تخجل السينما المصرية من أن يكون أبطالها فقراء ولا يملكون السيارات؟

إن المخرج الكبير هنرى بركات لن يجد بالتأكيد تفسيراً ليبرر ثراء ناهد شريف المفرط والذى يجعلها تعيش فى قصر رهيب بحديقة مخيفة وحمام سباحة.. لأن كل ما يعنى مخرجينا – حتى بركات – هو أن يقدموا لجمهورهم الغلبان أوهاماً كاذبة بالجنة و«مناظر حلوة».. وبغض النظر عن مستوى الشخصيات ومدى معقوليتها..

والسيناريو الذى يبدأ بعبارة واضحة المعني يقول فيها زوج ناهد شريف العجوز فى ليلة الزفاف وهو يعطيها كأساً: «واحد بس».. يفتقد طوال النصف الأول كل إمكانيات الإضحاك.. ورغم أنه يتناول موضوعاً حقيقياً فى الأسرة المصرية كما قلت: الشاب الذى يجد نفسه مسئولاً عن شقيقاته الثلاث بكل مشاكلهن ورغباتهن فى الحب.. سرعان ما يبالغ فى تضخيم المسألة بشكل غير منطقى.. فالأخ محمد عوض رغم أنه يعمل جرسوناً فى كازينو على النيل.. يمارس على شقيقاته نوعاً من الإرهاب يمنعهن عن مجرد التنفس.. وهى حالة لم تعد موجودة بهذه المبالغة فى أشد عائلاتنا إنغلاقاً.. لا سيما إن إحدى الشقيقات ماجدة الخطيب تعد رسالة جامعية وتبدو فتاة واعية تماماً.. والشقيقة الأخرى مشيرة طالبة في معهد التربية الرياضية وتريد أن تعمل «رقاصة فى وزارة الثقافة».. وبينما الشقيق نفسه غارق في الحب مع ناهد شريف التى يأخذ منها موعداً في مأتم زوجها.. وقد يعكس هذا موقفاً واقعياً للشاب المصرى الذى يمنح نفسه حقوقاً عاطفية يحرمها على شقيقاته.. ولكن المشكلة كما قلت هى فى طريقة التناول التى بالغت فى كل شىء لصالح محاولات الإضحاك

بكل الوسائل المستهلكة.. ومع ذلك فلا أعتقد أن أحداً سيضحك إلا على موقف واحد.. يتم فيه القطع المتوازى بين وحيد سيف محاصراً فى بيت خيرية أحمد.. ومحمد عوض محاصراً فى قصر ناهد شريف.. وهو موقف أشهد بأن أحمد عبد الوهاب نجح فى استخلاص كل إمكانياته الكوميدية وببراعة حرفية بحتة.. ولكن السيناريو لم يجد وسيلة لحل كل القضايا التى أثارها سوى أن يجمع كل الشخصيات فى الاستعراض الغنائى الراقص فى نهاية الفيلم والذى رقص فيه الجميع ماعدا مشيرة التى أقيم الاستعراض باسمها!

وإذا كان بركات قد نجح فى جعل ممثلة عظيمة مثل أمينة رزق ترقص فى هذا الاستعراض.. فلا أعتقد أن هذا كسب خطير يمكن أن يبرر لبركات ارتكاب فيلم كهذا.. ليس لأنه فيلم كوميدى.. وإنما مستواه كمخرج يهبط فيه إلى حد لا يمكن أن يصدقه أحد من مخرج «دعاء الكروان» و«الحرام».. وحرام فعلاً يا أستاذ بركات!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٥/٢٩

«ملك التاكسى» بين هاملت وماكبث!

فى كل الدنيا يقدم التليفزيون للسينما أحسن مخرجيها.. وأستطيع أن أعد الآن عشرات الأسماء لمخرجين فى السينما العالمية كانت بداياتهم الأولى فى التليفزيون .. فالعمل المستمر فى التليفزيون- بحكم سرعته النسبية وفرصه العديدة وتكاليفه الأرخص وسماحه بالتجريب غير المسموح به دائماً فى السينما التى تحكمها ضرورات اقتصادية أصعب - يمنح المخرج إمكانية اكتساب خبرة تكنيكية كاملة بكل دقائق المهنة.

ومن التليفزيون المصرى نفسه خرج للسينما حسين كمال وسعيد مرزوق ومحمد راضى.. ولكننى - وعلى مسئوليتى الشخصية - لا أعتقد أنه قدم للسينما أحداً آخر.. بل أن من جاءوا للسينما من التليفزيون كان عليهم - من خلال أفلامهم القليلة - أن يعودوا إليه.. فليس عيباً أبداً أن يظل مخرج التليفزيون فى مكانه.. فلعل هذا أفضل للسينما والتليفزيون معاً.. وللمشاهدين أنفسهم أيضاً وأولاً!..

وتجارب مخرج التليفزيون يحيى العلمى القليلة فى السينما تؤكد هذا.. وفيلمه الأخير **«ملك التاكسى»** يدهشنا ليس فقط بالسيناريو الردىء الذى كتبه هو نفسه مع شريف المنباوى.. وإنما حتى بمستوي إخراج يخلو تماماً من القدرة التكنيكية التي يكتسبها عادة مخرج التليفزيون..

ولا أستطيع أن أزعم أننى حتى فهمت موضوع الفيلم.. إن كان هناك موضوع أصلاً.. فقد أصبحت مشكلتنا أننا نفهم أعقد الأفلام الأجنبية ولا نستطيع أحياناً أن نفهم فيلماً المفروض أنه يدور فى مصر ويتحدث باللغة العربية.. وبتواضع شديد - قد يكون راجعاً لجهلى الشخصى - أعترف بأن كل ما فهمته من «ملك التاكسى» هو أن محمد رضا كون ثروة هائلة من سيارات التاكسى التى يملكها.. ولكنه رجل بخيل جداً يريد تزويج ابنته صفاء أبو السعود من شاب ثرى.. وهناك بعد ذلك أشياء غريبة جداً عن قصر يملكه عادل إمام يشترى منه محمد رضا ٣٣ قيراطاً تاركاً قيراطاً

واحداً لعادل إمام الثرى الذى أفلس ومازال يعيش فى أوهام الماضى.. وإن صفاء أبو السعود تقع فجأة فى حب عادل إمام ناسية حبها السابق لسمير غانم.. وفى النهاية نكتشف أن هناك شيئاً غامضاً اتفق عليه محمد رضا وعادل إمام الذى يفوز بالطبع بقلب بنت المعلم.. ما هو هذا الاتفاق الغامض وما هى اللعبة التي دبراها معاً؟. وما هي الحكاية..؟ أكون كاذباً لو أدعيت أننى أفهم.. مع أن مهنتى الوحيدة هى أن أحاول فهم الأفلام!

لقد حاول كاتبا السيناريو أن يكونا متقدمين جداً فاستخدما أحدث أساليب كتابة السيناريو وأكثرها غموضاً لكى يقولا للمتفرج فى النهاية وكأنهما «يهزران» معه:

– هيه.. وضحكنا عليك!

ولقد ضحكا علينا فعلاً.. ولكننا لم نضحك مع أن الفيلم فيما يخيل إلى.. تم صنعه بهدف أن يكون فيلماً كوميدياً.. على الأقل بدليل حشد نجوم الكوميديا الذى يقدمه.. ولكنى لا أعرف حتى الآن كيف استطعت لأول مرة ألا أضحك فى فيلم يلعبه ممثل موهوب مثل عادل إمام؟ بل وكيف وافق عادل إمام نفسه على أن يؤدى شيئاً كهذا.. مع إنه بالتأكيد يشترك فى أفلام كثيرة سخيفة ولكنه كان قادراً دائماً – وبقدراته الذاتية وحدها – على أن يضحكنا.. ولكننى رأيته فى هذا الفيلم يلعب دوراً غريباً.. يكشر فيه دائماً حزيناً وبلا سبب.. بل ويبكى بالدموع وبلا سبب أيضاً.. حتى أنى لم أكن متأكداً تماماً هل أنا أمام عادل إمام أم «هاملت»؟..

لقد كانت المسألة فيما يبدو مجرد «شيء» يمكن أن تغنى فيه صفاء أبو السعود وترقص.. ويقول محمد رضا نفس الكلمتين إياهم.. ويقع سمير غانم فى برميل زفت.. ويلعب سيد زيان دوراً تراجيدياً «جامد أوى» يحوله هو الآخر إلى «ماكبث»!

أما إبراهيم سعفان فقد اختاروا له دور الخادم التعس الذى يحمل «طفاية السجاير» لعادل إمام سيده الذى يأمره وينهاه ويشخط فيه طول الوقت كما اختاروا له أيضاً اسم «السلاموني».. وهو الفيلم الثالث – خلال سنتين فقط – الذى يستخدمون فيه اسم عائلتنا الكريمة لكى يمسحوا بها البلاط.. وهى «صدفة» لا تزعجنى أبداً.. بالعكس.. فسأبدأ من الآن فى المطالبة بأجرى.. بعد أن أصبحت من نجوم الشباك فى السينما الرديئة.

مجلة «الإذاعة» ١٠/٦/١٩٧٦

«أعظم طفل في العالم»

من الصعب جداً الحديث عن هذا الفيلم ومحاولة تقييمه أو مناقشته كعمل فنى.. لإنه ببساطة ليس عملاً فنياً.. وإنما هو عمل عدوانى ارتكبه البعض فى حق الناس أو (عمل أسود) أو شىء آخر يخطر على بال كل من ألقته المقادير فى وجه كارثة اسمها **«أعظم طفل فى العالم»**.

لقد تصورت لبعض الوقت وأنا أتعذب فى مقعدى المحطم طوال ساعتين إننى أشاهد أسوأ فيلم فى العالم.. ولكنى عدت فتذكرت - إنصافاً للفيلم - إننى رأيت أفلاماً مصرية أسوأ منه.. وإننا سنرى بالتأكيد ما هو أفدح مادام أحد لا يخجل من التنافس على الإمعان فى الرداءة.. بحيث يخطر لى أحياناً أن بعض مخرجينا ومنتجينا يدخلون فى مباراة سرية غير معلنة للحصول على جائزة ذهبية لأسوأ فيلم!

إن السخرية المريرة فى هذه الكلمات نابعة من الصدمة.. فالأسماء التى يحملها هذا الفيلم تدعو إلى الاحترام وإلى توقع شىء آخر.. فجلال الشرقاوى مخرج مثقف وهو أحد المصريين القلائل الذين درسوا السينما فى معهد «الايديك» الفرنسى.. وله خبرة مسرحية عريضة متميزة.. وله عدد قليل من الأفلام كمخرج كانت سيئة حقاً ولكنه كان يحاول فيها شيئاً بالتأكيد.. وعظيم جداً إنه توقف بعدها عن الإخراج للسينما وتفرغ للمسرح.. وليس عيباً أبداً أن يقتصر الفنان على ما يستطيع أن يبدع فيه..

وعلى سالم كاتب مسرحى شاب موهوب.. بل إنه أحد العناصر الجادة التى

أفرزتها حياتنا المسرحية الجديدة فى السنوات العشر الأخيرة..

فما الذى حدث!

إننا نقرأ اسم الاثنين على فيلم خال من الثقافة والجدية والسينما.. فإذا دخل عنصران شابان كهذين مجال السينما من باب المسرح.. فمن الذى أوهمهما إن الناس تريد أن تتابع مغامرة الفتاة السويدية «ماتيلدا» التى تتحرك كحيوان طول الفيلم كاشفة عن صدرها وظهرها.. والتى تريد أن تلتقى لقاء حسياً – مرة واحدة! – برجل شرقى: «مكتمل الرجولة.. وسيم.. عبقرى!» لكى تنجب للبشرية المعذبة «أعظم طفل فى العالم»!!

إن أحداً لا يمكن أن يناقش ما حدث تحت هذا الخط العام لفكرة الفيلم.. فكل شىء ردىء وسخيف وبدائى إلى حد يدعو للدهشة.. فكيف استطاع هؤلاء الناس أن ينتجوا شيئاً سيئاً إلى هذا الحد؟ وكيف تصوروا أنهم يمكن أن يصنعوا فلوساً لأنفسهم وللموزع اللبنانى بفيلم عن السيدة «ماتيلدا» و«شجرة الزرمبيح» ورشدى أباظة الذى يعمل ممثلاً بالنهار وطياراً فى بيروت بعد الظهر؟!

وإذا كان بعض التجار يتصورون أنهم يمكن أن يبيعوا أى شىء للمتفرج المصرى.. فإن عليهم أن يذهبوا إلى سينما رمسيس ليسمعوا كيف إنه يسخر منهم طوال الفيلم رغم أنهم ضحكوا عليه بالأسماء الكبيرة: رشدى أباظة.. ميرفت أمين.. هند رستم.. عمر خورشيد.

ولو.. أن الجمهور أذكى منكم.. وهو يرفض كل ما قدمتموه له من صدور وسيقان وأجساد عارية.. لأنه حتى عندما يحب أن يشاهد هذا كله يحب أيضاً أن يحترم الآخرون عقله وآدميته..

مجلة «الإذاعة» ٨ يونيه ١٩٧٦

فى انتظار القارب

فى اللقطة الأولى من فيلم **«شوق»** وقبل ظهور أى اسم آخر نقرأ: «تحفة نادية الجندى الجديدة».. ثم نقرأ بعد ذلك أن القصة والسيناريو والحوار لعبد الحى أديب.. وأن الإخراج لأشرف فهمى.. فنندهش.. فكل شىء يذكرنا بفيلم «امرأة فى الطريق» الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار منذ سنوات لا أذكرها بالضبط.. والإخراج الذى يعدو مجرد تنفيذ لقطات من هذه الزاوية أو تلك.. لا يمكن أن يذكرنا بالمخرج الشاب الذى بدأ بداية جيدة وأخرج **«ليل وقضبان»**.

وبغض النظر عن أننا أمام فيلم سبق أن قدمه مخرج وسيناريست آخران بشكل أفضل وأعمق من جميع الوجوه.. فإننا نفاجأ فى فيلم «شوق» بإصرار شديد على تكرار النجاح الأسطورى لفيلم **«بمبة كشر»** حتى لو لم كان الموضوع يسمح بذلك.. فهناك أغان تغنيها نادية الجندى رغم أنها ليست مغنية بالتأكيد.. وهناك رقص فى أحد الموالد رغم أننا نسمع من السيدة شوق نفسها أنها تزوجت واعتزلت الرقص وأن حياتها الجديدة لا تسمح لها بهذا الرقص المفاجىء.. وهناك زوج عاجز جنسياً محمد العربى تكرهه الزوجة وتنظر باشتياق شديد إلى أخيه حسين فهمى الذى نسمع أنه مهندس ولكنه يتفرغ تماما لشد حبل منفاخ فى ورشة بدائية ولمجرد أن نرى جسده العارى.. ثم هناك قرية فاسدة تماماً تشتهى كلها امرأة واحدة ثم ترجمها بالأحجار مثل أرملة فيلم زوربا.. ومع ذلك فالمرأة ترقص وتغنى على البلاج بقميص نوم أحمر وقد اختفت القرية تماما.. وحتى الشخصية الوحيدة التى تبدو منتمية للواقع.. توفيق الدقن الذى يخفى فساده وعربدته وراء خداع الناس بتدينه الكاذب.. سرعان ما يتحول إلى شخصية كاريكاتيرية مبالغ فيها بحيث لا تقنع طفلاً..

وبعد عديد من حوادث الإنفجار والإصابة بالعمى ومحاولات الاغتصاب والتعبيرات الصارخة و«لا انت ابنى ولا أعرفك» و«بحبك يا أحمد» نكتشف أننا كنا مغفلين لأننا لم «نأخذ بالنا» من أن سعيد صالح الطبال الذى يعمل مع شوق من عشر سنوات.. هو حبها الحقيقى الوحيد الذى يهرب بها من القرية الظالمة.. ويختفى القارب الذى يحملهما معاً.. ولكن لكى تعود شوق بالتأكيد مرة أخرى «بتحفتها الثالثة»!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٧/٣١

عادت الحياة.. وانهالت الأفلام كالمطر

فى المشـهـد الأول من فـيلم نادر جـلال الجـديد **«وعـادت الحيـاة»** نفـهم أن نور الشريف طلق زوجتـه سـهير المرشدى بعد زواج غير موفق ولم يعد يجمعهمـا غير ابنهما الطفل الذى أودعاه فى مـدرسة داخلية ويتبادل الأبوان استضـافته فى عطلة نهاية الأسبوع..

ورغم أن الزوج والزوجـة المطلقين يبـدو على كل منـهمـا أنه وجـد طريقه الخـاص وحيـاته الجديدة.. إلا أننا نلمس - حـتى تحت نار خـلافاتـهما المشتعلة دائمـاً - إن هناك رماد حب كامن تحت السطح.

ويقدم الفيلم تفصيلات فرعية ثرثارة إلى أن تحدث نقطة التحول عندما يختفى الطفل فجـأة.. فـيبدأ الأبوان رحلة بحث مـشـتـركـة عن الابن الضـائع في مـجـاهل الأسكندرية.

وتستغرق رحلة البحث بقية الفيلم فى تفصيلات أشد فراغاً وثرثرة.. فمن بيت إلى بيت ومن شـارع إلى شارع يدور الأبوان بالسـيارة باحثين عن الابن الضـال فى كل مكان وكل منهما يحمل الآخر مسئولية ما حدث.. ووسط بعض الذكريات عن علاقة الحب القديمة فى «فلاش باك» ندرك على الفور أن الحب القديم يستيقظ.. وسرعان مـا نـدرك بذكـائنا «الفطرى!» إن المحنة المشـتـركـة للزوجين المطلقين لابد أن تنتـهى بالعثور على الطفل وبعودة الأب والأم إلى بيت الزوجية!

وهذا بالـضـبط مـا يـحدث لأنه لم يكن هذا مـوضـوع أصـلاً.. ولأن الفكرة باهتـة مكررة وسبق أن شاهدناها بشكل أو بأكثر ولا يحاول السيناريو أن يفاجئنا بشىء مدهش يخيب ظنونا.. فهو يصل فى النهاية إلى عودة سـهير المرشدى إلى مطلقـها نور الشريف بعد عثورهما على الطفل.

ولكن لأن المادة الدرامية فقيرة ومتهافتة إلى أقصى حد.. فإن السيناريو يحاول أن يحشر عدة مواقف وشخصيات لا علاقة لها بالفيلم الأصلى لأنه لم يكن هناك فيلم من البداية.. فهناك مشهد مفتعل لناهد شريف وهى تكشف عن ساقيها من أجل الشباك ولمجرد أنها يمكن أن تكون أم أحد زملاء الطفل الضائع وطبيعى أن يذهب نور الشريف لسؤالها عن ابنه.. وهناك مشاهد غريبة جداً يتصور المخرج نادر جلال أنها مبتكرة لخناقة بين بواب إحدى العمارات وشغالاتها حول باب الأسانسير المفتوح.. وخناقة فى شوارع الأسكندرية حول تصادم بين سيارة نور الشريف وسيارة أخرى.. وكلها أشياء تستغرق وقتاً طويلاً على الشاشة لمجرد أن يكون هناك شىء يقال ويطيل مدة فيلم لم يجد شيئاً يقوله أصلاً سوى أن المطلقين يمكن أن يعودا بعضهما عند أول محنة مشتركة.. كأن يشاهد زوجان مطلقان مثلاً فيلماً كهذا!

فى الفيلم عناصر شابة جيدة كان يمكن أن تصنع شيئاً أفضل لو وجدت شيئاً تقوله.. تصوير المصور الموهوب سمير فرج مثلاً الذى بذل كل جهده وأكد قدرته الحرفية كمدير تصوير جديد.. وديكور أنسى أبو سيف الذى وقع فى إغراء الشقق الفخمة التي تتسع مساحتها لتصبح قصوراً بلا مبرر رغم عنصر «الذوق» الواضح فى خطوط الديكور.. أما نادر جلال نفسه فهو بالتأكيد مخرج جديد يعرف حرفته جيداً.. ولكنه مثل جيل الشبان من خريجى معهد السينما كلهم.. نجحوا فى فرض أنفسهم في السوق التجارى وانهالت أفلامهم كالمطر.. ولكنهم ضاعوا من الفيلم الأول!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٨/٧

الابن الضال .. عاد فلَمْ يفهمه أحد..!

لم يعد أحد فى حاجة إلى الحديث عن حجم يوسف شاهين ودوره فى السينما المصرية. فطوال ٢٥ سنة وهذا المخرج العظيم لا يكف عن العطاء ولا الحركة والصراع.. بل أن معاركه المستمرة من أجل أن يحقق الفرصة ليعبر عن نفسه وبحرية وشجاعة كاملة هى معارك أروع فى حد ذاتها من كل أفلامه.. فهو فنان لم يسكت أبداً ولم ينهزم ولم يكف عن التطور وعن البحث عن الجديد.. وإذا كان هناك مخرجون قلائل جداً لا يمكن تصور السينما المصرية فى ربع القرن الأخير بدونهم فيوسف شاهين واحد منهم بالتأكيد إن لم يكن فى مقدمتهم. وإن كانت سينما يوسف شاهين دائماً سينما «مختلفة» ومتميزة عن كل التيارات والاتجاهات الأخرى فى السينما المصرية.. فهو فنان مصرى خالص وحتى النخاع.. كانت أفلامه دائماً – حتى ما فشل منها – محاولة للتعبير عن مصر الحقيقة التى تتغير وتتقدم وتنتكس فى ربع قرن لعله أخطر ربع في تاريخ مصر كله..

ولكن مشكلة يوسف شاهين دائماً كانت أسلوبه في التعبير عن مصر.. إن حسه المصرى الخالص كان يصطدم دائماً بثقافته الأوربيه واستيعابه لأحدث مدارس السينما العالمية وقدرته التكنيكية الفائقة ثم جرأته الكاملة على التعبير عن نفسه وبالأسلوب الشخصى جداً الذى يختاره هو.. وقد كانت هذه كلها معركة بطولية خاضها يوسف شاهين وفرض نفسه بها ولكنها فى نفس الوقت سلاح ذو حدين.. أحدهما شديد الخطر..

لقد كنت شخصياً واحداً ممن تعلموا السينما من أفلام يوسف شاهين ومن أحاديثه العديدة معنا باعتباره واحداً من آلهة السينما يقف على مستوى كل العباقرة الآخرين.. ولقد كنا دائماً نختلق الأعذار والمبررات لكل العيوب والثغرات فى سينما

يوسف شاهين من فرط انبهارنا بهذا الفنان المجنون ومن فرط احتياجنا أيضاً لسينما مصرية مختلفة.. ولكنى أعترف بأن **«عودة الابن الضال»** جعلنى أعيد النظر فيما يصنعه هذا المجنون بنفسه وبنا.. فالجنون والعبقرية والقدرة السينمائية الفائقة لم تعد تكفى فى ظروف السينما التجارية المصرية وظروف المجتمع المصري الحالية حيث أصبحت السينما جزءاً من معركة لتغيير المجتمع وتعليم الناس وإيقاظهم وتطوير وعيهم كما يؤمن فنان سياسى مثل يوسف شاهين نفسه..

و«عودة الابن الضال» هو حلقة أخرى فى سلسلة أفلامه بعد «الأرض».. وهى الأفلام التى تتحدث عن مصر منذ جذور حركتها الثورية فى الثلاثينيات وكما تبلورت أشد لحظاتها صعوبة فى هزيمة ٦٧ وحتى الآن.. وفى «الابن الضال» يضع يوسف شاهين كل الأشياء فى سلة واحدة.. ويصنع عملاً ملحمياً شديد التكثيف يطرح فيه كل القضايا الكبيرة والصغيرة. ويقول أشياء كثيرة عن جيله وعن جيلنا وعن الأجيال القادمة التي يعتقد أنها تحمل بذور الأمل الوحيدة فى مصر مختلفة أفضل مما صنعنا بها نحن.. والشخصيات فى هذا الفيلم ليست شخصيات حية بقدر ما هى رموز.. والمكان الغريب الذى اختاره لهذه الشخصيات والأحداث المزدحمة ينفى عن الفيلم تماماً طابعه الواقعى.. وهذا يتناسب تماماً مع الأسلوب الذى اختاره لفيلمه.. فنحن أمام جسد هائل من الرموز والإيحاءات، حدث لمصر وما يجب أن يحدث.. ولكن الرمز الأساسى الواضح هو جيل على (أحمد محرز) الذى بدأ بالحلم والثورة والتمرد وتغيير العالم ثم تم ضربه وإجهاض كل أحلامه فى السنوات العشرين الماضية.. حيث تحول المقاتلون إلى تجار والمناضلون إلى أشباح مهزومة ومتكبرة وعاجزة عن الفعل.. ولم يبق إلا الأمل فى الشاب الصغير الذى يحلم بالسفر وإقتحام عالم الفضاء (هشام صالح سليم) أو بحق العلم والحرية داخل البلد نفسها (ماجدة الرومى).. بينما تقف على الهامش أجيال قديمة فرغت تماماً من كل حيلة بعد أن ساهمت فى صنع المأساة (محمود المليجى) و(هدى سلطان).. ويشير يوسف شاهين بوضوح كامل إلى علاقة عبد الناصر بكل هذا الذى حدث.. كما يشير إلي أن لا حل ولا أمل إلا بأن تدمر هذه العائلة «المعفنة» كما قالت سهير المرشدى نفسها فى مذبحة النهاية من أجل أن تجد العناصر الشابة النظيفة فرصتها فى تحقيق حلم مصر الأفضل.

أشياء كثيرة رائعة وعميقة يقولها يوسف شاهين فى فيلمه.. مستوحياً خيوطاً

كثيرة واضحة من الإنجيل ومن الأدب العالمى ومن السينما العالمية نفسها.. «شرق عدن» لإيليا كازان و«الملاعين» لفيسكونتى وملامح كثيرة من فيلليني.. وهو يصوغ «رؤيته السينمائية» صياغة فنية يصل فيها إلى القمة ويحقق مستوى يتجاوز به أحياناً المستويات العالمية نفسها.. فنحن في هذا الفيلم أمام مخرج عبقرى هو يوسف شاهين ومصور عبقرى هو عبد العزيز فهمى قدما في هذا الفيلم مشاهد كثيرة نادرة على مستوى التكنيك.

ولكن عيوب يوسف شاهين تظل هى عيوب يوسف شاهين القاتلة التي ترتفع بعمله إلي القمة بنفس السهولة التى يمكن أن تفسد بها العمل كله.. ولا يبدو أن يوسف شاهين ينوى أن يتعلم من أخطائه.. إن كل جهده الجبار فى صياغة أفلامه سينمائياً يضيع تماماً فى الأسلوب الغريب الذى يصر على أن يطرح به أفكاره.. ومطلوب من هذا العبقرى المجنون الا يقترب أبداً من السيناريو والحوار.. إن كل شيء يبدو مترجماً إلى اللغة العربية.. رغم أنه فى مضمونه مصرى خالص المصرية وفائق الشجاعة.. واضح أن مشاركة صلاح جاهين لم تجد.. لأن شخصية يوسف شاهين تظل أقوى دائماً.. وهو لم يستفد أبداً من تجربة **«العصفور»**.. فالمونتاج عصبى شديد التوتر، والقفزات سريعة وليست هناك شخصية واحدة واضحة ولا مشهد واحد «يستريح» حتى يحقق غرضه ويصل إلى المشاهد.. ورغم المستوي الجديد الرائع في تقديم الأغانى والرقصات فليس هناك مبرر واحد لاختيار الأسلوب الغنائى الذى لا يبدو جزءاً من بناء الفيلم العضوى بقدر ما تظل الأغانى والرقصات مجرد «تعليقات» على الأحداث والشخصيات.

ويوسف شاهين كعادته يغامر وبجرأة بتقديم مجموعة من الوجوه الجديدة تنجح تماماً فى تجربتها الأولى ويتميز منها بالتحديد أحمد محرز وهشام صالح سليم رغم أنهما كانا يتكلمان تماماً كما كان يتكلم عمر الشريف فى **«صراع فى الوادى»**.. وماجدة الرومى وجه جديد معبر وشجاع ومقتحم ولكنها ليست صوتاً معجزة كما قالوا عنها.. والمهرج الذى يلعبه على الشريف هو عنصر خارجى مقحم وليست له وظيفة حقيقية أو أن فكرته لم تصل الناس.. تماماً كما لم تصل الأفكار الرائعة التى يطرحها فيلم هو بالتأكيد عمل سينمائى رائع وشديد الرقى ولكنه يتحدث لغة مختلفة.. وهذه هى المشكلة التى جعلتنى أخرج من هذا الفيلم بإحساس كامل بالاحباط بل وبالغضب.. إن فناناً سياسياً واعياً مثل يوسف شاهين لا يمكن أن

يقول كلمته للناس بهذه اللغة.. ولا يمكن أن يظل يصنع أفلامه للنقاد وللمهرجانات.. لأن دوره هو بالذات أن يقدم لجمهورنا البديل لسينما نيازى مصطفى وحسن الصيفى وحسن الإمام وإذا كان «الابن الضال» هو البديل.. فإن حسن الإمام يكسب بالتأكيد!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٠/٢

«المذنبون» بالصدفة

وكيف تجمع كل هؤلاء الأشرار فى فيلم واحد ؟!

يبدأ كل شىء بمقتل نجمة السينما سناء كامل (سهير رمزى) فى نفس الليلة التى أقامت فيها حفلاً صاخباً فى بيتها .. جمعت فيه حشداً من أصدقائها من كل النماذج التى يمكن أن تجتمع حول نجمة.. ومن خلال تحقيق جريمة القتل التى يتابعها المحقق التقليدى عمر الحريرى ومساعده سعيد عبد الغنى.. يتضح أن الشخصيات التى تناولها التحقيق لم تكن لها علاقة مباشرة بجريمة القتل نفسها .. ولكنها تتورط فى الاعتراف بجرائم أخرى لعلها أشد وأنكى.. لأنها ليست جرائم قتل شخص وإنما قتل وسرقة وغش مجتمع كامل..

عماد حمدى ناظر المدرسة الذى يسرق أسئلة الامتحانات ليبيعها من أجل مزيد من المال لتربية أولاده.. توفيق الدقن مدير الجمعية الاستهلاكية اللص والمرتشى والذى يبيع حمولات كاملة من أقوات الناس لتجار القطاع الخاص.. نبيل بدر المنتج السينمائى اللبنانى الذى يهرب الذهب أو المخدرات وينهش أعراض البنات.. حياة قنديل الطالبة الجامعية الفقيرة التي تشفق على أبيها عبد الوارث عسر من حمل أعبائها المالية فتسقط فى شبكة الدعارة.. يوسف شعبان الطبيب الذى يقوم بعمليات إجهاض غير شرعية.. صلاح ذو الفقار المدير الذى يدعى صلاته الوثيقة «بالسيد الوزير» بينما يخطط لخطف زوجة صديقه زبيدة ثروت.. عادل أدهم الأفاق الأنيق زئر النساء وسارق الخزائن والوجه اللامع رغم ذلك فى الأندية الفخمة ومخادع النجوم..

إن التحقيق مع هؤلاء يكشف بالصدفة عن كل الجرائم، ولكنه ينفى عن المتهمين جريمة قتل النجمة سناء كامل. التى تكتشف فى النهاية أنها ماتت ضحية قصة حب بعيدة تماماً عن كل هذه الاحتمالات.. فحسين فهمى الشاب الاستقراطى الذى

سقطت أسرته واكتشف فجأة إنه فقد كل شيء بموت أمه. يصبح سهلاً أن يسقط فى حب نجمة سينمائية بشكل مثالى تماماً لا يلبث أن يستيقظ منه عندما يكتشف فى فراشها رجلاً «مهماً جداً» يبدو أنه أكبر من كل النماذج السابقة (كمال الشناوى) .. ولا يكون أمام شاب بهذا التكوين المثالى الذى انتهكت براءته وتعطشه للحنان إلا أن يقتلها.. ويوضع «المذنبون» فى السجن.. ويغلق المحضر..

تقوم الفكرة الأساسية التي كتبها نجيب محفوظ إذن على أن الجرائم الفردية التى كثيراً ما تثير اهتمامنا جميعاً.. هى أهون بكثير من الجرائم «العامة» التي تخرب مجتمعنا كله. والتى قد لا نكتشفها إلا بالصدفة.. لأن صانعيها يكونون من الحذق والبراعة بحيث يخفونها.. أو لأن ظروفاً اجتماعية كاملة تسمح لهم بهذا كجزء من قوانين الحركة الطبيعية لمجتمع ما فى ظروف ما ولكن خلل الفيلم الأساسى إنه لا يقول لنا شيئاً عن هذه القوانين الاجتماعية العامة التى تفرخ هذه الجرائم.. فهو لا يربط المجرمين أو المذنبين بعضهم ببعض الإربطا مكانيا .. أى من حيث إنهم جميعاأصدقاء للنجمة سناء كامل.. وإنهم كانوا موجودين فى بيتها ليلة مقتلها فى حفلة كان يمكن **إلا** تقام وجريمة قتل كان يمكن إلا تحدث.. ويركز السيناريو على الدوافع الشخصية لكل «مذنب» على حدة.. فكلهم مرضى ومنحرفون بالصدفة.. يبدو للوهلة الأولى أن الجشع المادى أو حتى الحاجة المادية هى التى دفعتهم للإنحراف الذى يبدو هنا مجرد إنحراف أخلاقى.. ولكن ما هى الأسباب الحقيقية وراء وجود هذا العدد الكبير من المذنبين فى فيلم واحد؟ ما هو الإطار العام الذى يتحركون فيه والذى كان لابد أن يفرز هذه النماذج! لا يقول السيناريو شيئاً عن هذا.. ويكتفى ببضع وقائع تنشرها صفحات الحوادث كل يوم ويعرفها الجميع.. ثم ببضع عبارات تقوم بنوع من «التنفيس» عن غضب الناس من هذا النوع من الانحراف أو ذاك.. وهو نوع من الأفلام مضمون النجاح فى ظروف معينة.. وحقق نجاحاً بالفعل فى **«ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل»** وغيرهما.. ولكن بلا أى تحليل اجتماعى لأسباب الظاهرة وظروفها وضروراتها وكأن هذه الإنحرافات تحدث بالصدفة وفى الفراغ ولأن هناك عدداً من الأشرار بلا سبب..

ومن هنا لا يمكن اعتبار «المذنبون» فيلماً سياسياً رغم أنه يحمل ميزة أساسية – فى تقديرى الشخصى على الأقل – وهى أنه يكشف عن ثغرات مخيفة حقيقية فى مجتمعنا.. وإنه يتناول قضيته بجدية وإن افتقد الرؤية الواعية.والتحليل السياسى

لأسبابها.. وبالنسبة لسينما حصرت نفسها فى عالم الكباريهات والراقصات وعصابات التهريب وقصص الحب والخيانة المريضة فإن هذا القطاع كله من الأفلام - الذى يبدأ من الرؤية الصحيحة فى **«زائر الفجر»** و**«على من نطلق الرصاص»** وينتهى بـ «المذنبون» يصبح مطلوباً وضرورياً من السينما المصرية فى هذه المرحلة على الأقل.. وكنوع من كسر نطاق السينما التجارية الرديئة والتى لا تقول أى شىء عن أى شىء ولا علاقة لها بأى واقع..

ومن أجل هذا لابد أن نرحب بفيلم «المذنبون» على حساب أى ثغرات فنية.. إن السيناريو يختار مثلاً أسلوب التحقيق البوليسى، وهو أسلوب شائع حتى فى السينما السياسية العالمية.. ولكن العيب الخطير فى بناء هذا الفيلم هو إنه يقدم لنا كل شخصية فى لحظة التحقيق معها إلى لحظة اكتشاف جريمتها التى تنتهى دائماً بوضعها فى غرفة الحجز فى قسم البوليس بنفس التتابع الميكانيكى مذنباً وراء الآخر.. بحيث تبدو كل قصة منفصلة تماماً عن سائر القصص ودون بناء عضوى واحد ومتماسك وبحيث تصلح كل منها حلقة تليفزيونية مستقلة.

وسواء أكان هذا وارداً أم لا فى ذهن صانعى هذا الفيلم فإننا لا يكمن ونحن نشاهده إلا أن نتذكر **«زائر الفجر»** لممدوح شكرى.. فالتحقيق هنا يبدأ أيضاً من مقتل بطلة الفيلم لكى نعود فى مشاهد «فلاش باك» إلى اكتشاف كل غوامض القضية.. بل إن مشهد القبض على أسامة عباس على باب شقة القتيلة هو بالضبط مشهد القبض على سعيد صالح على باب شقة القتيلة فى زائر الفجر، وحتى يوسف شعبان طبيب يجهض النساء من أجل المال فى الفيلمين.

ولكن «المذنبون» فيلم متميز تماماً وجيد الصنع.. يحقق فيه سعيد مرزوق مستوى حرفياً متمكناً خصوصاً في مشاهد الزحام في الجمعية الاستهلاكية التى يقترب فيها من الطابع التسجيلى الواقعى.. وإن كانت طبيعية التحقيقات المتوالية لم تسمح له باطلاق كل قدراته وحبسته أحياناً فى قوالب مكررة.. ولكن سيطرته على هذا الحشد من الأحداث والشخصيات واضحة.. وهو يستخلص من معظم ممثليه أقصى طاقاتهم.. أن حسين فهمى هنا فى أفضل أدواره رغم حساسية الشخصية التى يلعبها ورهافتها.. وعادل أدهم هو الممثل الممتاز ذو الشخصية الغنية والحضور القوى.. وعماد حمدى يتفوق ولكن فى حدود نفس الشخصية التى لعبها فى **«ثرثرة فوق النيل»** وحتى بنفس الاسم.. وإذا كان جمال سلامة يتقدم كثيراً وكل يوم ليجعل

من موسيقاه جزءاً من بناء الفيلم وليس مجرد ثرثرة.. فإن المصور مصطفى إمام لم يكن فى أفضل مستوياته ويحمل مع سعيد مرزوق ومهندس الديكور مسئولية سوء اختيار الألوان وجماليات الصورة.. ولكننا أمام فيلم جيد لأنه يتحدث عنا.. ويقول أشياء حقيقية أيضاً!!

مجلة «الإذاعة» ١٦ / ١٠ / ١٩٧٦

عالم عيال.. لكنهم لا يضحكون على الكبار!

نحن أمام فيلم يمنحك إحساساً بالبهجة.. تخرج منه منتشياً تحترم نفسك وتحترم السينما لأن السينما احترمتك ولم تسخر من عقلك وذوقك وآدميتك نفسها.. وهى مسألة أصبحت نادرة جداً وسط سيل من الأفلام تجعلك تلعن ليس فقط الظروف التى ساقتك إلى مشاهدتها.. وإنما حتى الساعة التى ولدت فيها!

وليس لهذا علاقة بأن **«عالم عيال عيال»** هو فيلم كوميدى.. فأشد الأفلام إثارة للبكاء والشعور الكامن بالاكتئاب والتعاسة والإحباط والرغبة فى الخلاص من «عبث الأقدار» و«مصير الإنسان المعتم».. هى ما يسمى بأفلام الكوميديا المصرية..

إن ما يمنحنا الإحساس بالبهجة الحقيقية فى هذا الفيلم هو مجرد أنه فيلم نظيف.. وهو دليل آخر على خطأ ما يتصوره بعض «معلمين» السينما من أن ما نطالب به هو سينما «النضال والقضية والبعد الرابع» كما يحلو لهم أن يسخروا فى «قعداتهم» أحياناً.. فلا نحن مثاليون نحلم ببلاهة.. ولا هم قادرون على أكثر من بيع الرقص والتعاسة فى شباك السينما.. وفى السوق السوداء أيضاً!

لقد أصبحت أحلامنا متواضعة جداً.. ليس أكثر من مجرد النظافة وعدم الابتذال أو الرخص.. إننا في هذا الفيلم أمام مجموعة من «العيال» نتابعهم ونضحك عليهم ولكننا لا نحس أنهم يضحكون علينا كما تفعل غالباً أفلام الكبار... ورغم الأصل الأمريكى المعروف لهذا الفيلم فلم تعد هذه مشكلة.. فنصف الأفلام المصرية على الأقل منقول بالحرف من أفلام أمريكية.. ولكن المشكلة بالضبط هى كيف ينقلون هذه الأفلام ولماذا وبأى مستوى.. ويوسف عوف يخطىء خطأ واحداً ليس له داع حينما يقول أن القصة والسيناريو والحوار من تأليفه.. فهو يعرف بالتأكيد إن القصة هى لمؤلف أمريكى ولم يكن هناك ما ينتقص من قيمة عمله لو كتب هذا ولو بأصغر «بنط»

ممكن.. ولكنه يفاجئنا على أى حال بمستوى راق من الكوميديا بحيث يثير تساؤلاً ضرورياً حول عدم كتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد ما فى تمصير الموضوع.. فمن حسن حظه أن إحدى مشكلات مصر الأساسية هى كثرة «العيال» وإلى حد مزعج.. وأن يكون لرشدى أباظة فى الفيلم ثمانية أطفال.. ولسميرة أحمد ستة ثم أن تنشأ المفارقات المضحكة من رغبتهما فى الزواج رغم هذا الجيش الهائل من الأطفال المشتركين.. تبدو مسألة قريبة جداً مما يحدث فى بيوتنا.. ولكن الخلل الخطير فى السيناريو هو أنه ركز أساساً على الجانب الكوميدى للموضوع ولم يحاول أن ينتهز الفرصة ليقول شيئاً حاسماً ضد الإسراف الهمجى فى إنجاب الأطفال وهو التقليد المصرى المتخلف الذى ندفع ثمنه جميعاً.. ولا يقول أحد بأن يتحول الفيلم إلى نشرة دعائية من نشرات مركز تنظيم الأسرة الذى وصلت جهوده الرائعة إلى أن أصبحنا ٤٠ مليوناً.. ولكن هذا القالب الكوميدى المحترم هو أنسب القوالب الفنية لتوصيل الأفكار الجيدة للناس.. وبدون ألم!

إن الفيلم يركز على مشاكل الأرملين رشدى أباظة وسميرة أحمد فى تربية أطفالهما.. ثم علاقة الحب التي تنشأ بين الاثنين فجأة.. ومن خلال ثلاث مصادفات من الصعب جداً أن تحدث لشخصين في يوم واحد.. فهما يتقابلان أولاً فى أحد المحلات حيث يشترى كل منهما ملابس لأولاده.. ثم يتضح – بالصدفة – إن سميرة أحمد هى صديقة سهير رمزى.. التى هى بالصدفة زوجة سمير صبرى زميل رشدى أباظة فى العمل فى آبار البترول.. ويلتقى الضيفان – بالصدفة – على دعوة غذاء فى بيت الزوجين.. وفى نفس المساء يذهب رشدى أباظة إلى مستشفى الطلبة ليرى ابنته المراهقة التى أصيبت بالمرض لأنها فزعت من حدوث العادة الشهرية لأول مرة (مسألة مضحكة طبعاً ولم تعد تحدث لأى بنت من هذا الجيل) فيكتشف – بالصدفة أيضاً! – إن سميرة أحمد هى الإخصائية الاجتماعية فى نفس المستشفى!

ولكن يمكن التغاضى بالطبع عن هذه السلسة من الصدف المفتعلة إذا كان الفيلم نظيفاً وراقياً إلى هذا الحد.. كما يمكن التغاضى حتى عن المستوي المادى الخطير الذى يعيش فيه الاثنان.. وإذا كان هناك ما يبرر ثراء رشدى أباظة الفاحش (القصر الكبير ذو الحديقة الذى وجده بمعجزة غامضة ليتسع لهذا الجيش من الأطفال) باعتباره مهندس بترول ونحن تعودنا فى أفلامنا أن يكون أى مهندس بترول – حتى مهندس المجارى – مليونيرا.. فما الذى يبرر ثراء سميرة أحمد وهى إخصائية

اجتماعية تقبض بالتأكيد ٢٣ جنيها و١٧ قرشاً؟

ولكن ما لا يمكن التغاضى عنه هو التركيز على محاولات سمير صبرى الإنفراد بزوجته سهير رمزى وهو يحاول أن «يغريها» وكأنها امرأة التقطها من الكبارية وبما لا يليق بعلاقة زوجية مشروعة ولمجرد التوابل الجنسية الناجحة تجارياً وإذا كان العنصر التجارى – الذى لا يمكن أن ينكره أحد – هو الذى فرض على المنتجة سميرة أحمد أن تحشد الفيلم بعدد هائل من نجوم الكوميديا جاملها كل منهم بمشهد واحد.. فلم يكن هذا مبرراً مقنعاً «لحشر» رقصة لنجوى فؤاد حسب التصور السائد فى السينما المصرية وهو أن الفيلم لا يكون فيلماً إذاً لم ترقص فيه أى امرأة فى أى كباريه.

ولكن شيئاً من هذا لا يحرم سميرة أحمد من حقها فى التحية وهى تبدأ إنتاجها بهذا العمل النظيف الذى لم يضحك على الناس ويبتذلهم من أجل بناء عمارة.. وهو ما لم يفعله عتاولة المنتجين الرجال.. وهى سيدة تستحق الاحترام بالتأكيد وتستحق النجاح.. بالضبط كما يستحقهما المخرج الشاب محمد عبد العزيز الذى لم يخيب آمالنا حتى الآن على الأقل.. ونرجو ألا يخيبها مع الإقبال المخيف عليه باعتباره الورقة الجديدة الرابحة فى أيدى تجار السينما..

إن محمد عبد العزيز ينضج فى **«عالم عيال»** ويسيطر أكثر وأكثر على أدواته السينمائية كمخرج ذى حس كوميدى راق يكمل بالفعل ما بداه الراحل فطين عبد الوهاب الذى لم نحس بقيمته كالعادة إلا بعد أن فقدناه..

ورغم أن الكوميديا أصعب أنواع السينما على عكس ما يتصور محترفو «الضحك الغليظ».. فإن محمد عبد العزيز ينجح تماماً ومرة أخرى فى حل لغز «الضحك باحترام».. وهو يسيطر بمهارة على العدد الكبير من الممثلين الذين يتعامل معهم.. وبالذات مع ١٤ ممثلاً طفلاً يحققون مستوي جيداً ويتفوق منهم بالتحديد الطفل الذى لعب دور سمير المتظاهر بالمرض.. والممثلة جيهان سعد التى لعبت دور الابنة الكبرى.. ولكن الإثارة التجارية بالتأكيد هى التى حضرت مشهد فانلات الأهلى والزمالك للدلالة على إنقسام الأطفال لفريقين.. ومشهد الابن الأكبر محسن محيى الدين الذى يهزم أعداءه بالكراتيه والذى يغرس فى الأطفال قيمة العنف الخاطىء تربوياً.

ولكن كل شىء جيد فى هذا الفيلم.. التصوير والسيناريو والإخراج ومستوى

موسيقى جمال سلامة الذى يؤكد مع كل فيلم بالفعل إننا يمكن أن نسمع موسيقى سينمائية جديدة ومختلفة عن كل «الدوشة» التى نسمعها من خمسين سنة.. وإذا كان طبيعياً أن يكون أداء رشدى أباظة وسميرة أحمد جيداً.. فإن المدهش أن سمير صبرى نفسه كان فى أحسن حالاته إلى درجة - ربما لأول مرة - لم تستفز أحد أو تقلقه فى مقعده!

مجلة «الإذاعة» ٢٣/١٠/١٩٧٦

«دائرة الانتقام» عودة «المعلم» مونت كريستو

مرة أخرى يثير فيلم **«دائرة الانتقام»** مشكلة جيل الخريجين الشبان من خريجى معهد السينما.. فسمير سيف مخرج الفيلم يؤكد موهبته السينمائية بشكل واضح جداً.. ولكن تظل المشكلة هى - وبتكرار أصبح مملاً - كيف استخدم موهبته هذه فى فيلمه الأول؟ وهى مشكلة سمير سيف وكل جيل خريجى معهد السينما وبلا استثناء..

إن بعض خريجى المعهد كانوا يستطيعون بالتأكيد صنع أفلام أفضل بكثير مما صنعوه بالفعل لو أنهم يعملون فى ظروف ملائمة ولو أن القطاع العام استمر فى الإنتاج وفى منح هؤلاء الشبان فرصتهم الأولى كما فعل مع عدد كثير منهم استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم بعد ذلك..

ولكن ليست هذه مشكلة سمير سيف على أى حال.. فهو لم يكن يريد أن يصنع غير ما صنعه بالفعل فى **«دائرة الانتقام»** سواء في القطاع العام أو الخاص أو أى قطاع آخر.. فهو شاب واضح جداً ومحدد الطريق ولا يدعي أكثر مما يفعل وهى ميزة كبيرة على أى حال.. فهو متأثر جداً بكل المواصفات التقليدية.. كيف تصنع فيلماً تجارياً يقوم على «الحدوتة» وشد الجمهور والصنعة المحكمة.. وهو معجب جداً بالسينما الأمريكية.. وبمدرسة الفيلم البوليسى الفرنسية بشكل خاص.. ويرى أن هذه هى السينما.. وإنه ليست هناك سينما أخرى فى العالم.. وأن وظيفتها إمتاع الناس وشدهم ولا شىء آخر.. ولأنه واضح جداً فى هذا ومستقيم فإنك لابد أن تحترم فناناً يحمل وجهة نظر ما - حتى لو كنت تختلف معها - ولا يخدع الناس بغيرها..

صحيح أن سمير سيف فى فيلم تخرجه فى المعهد «عليوة والقانون» ثم فى الفيلم

الوحيد الذى أخرجه للتليفزيون «مشوار» كان يبشر بمخرج واقعى جيد شديد التمكن.. ولكنه عندما بدأ العمل فى السينما التجارية قرر أن يصنع شيئاً آخر .. وعلينا أن نناقشه فقط فى حدود هذا «الشىء الآخر»..

قد يكون سمير سيف حُراً في اختياره أسلوب الفيلم البوليسى باعتباره أكثر الأفلام نجاحاً عند جماهير السينما فى العالم كله.. ولكن ما يثير الاعتراض هو اختياره لقصة «الكونت دى مونت كريستو» بالذات ليحولها إلى فيلم مصرى.. ولن أصدع رأس سمير سيف بالحديث عن أن هذه القصة الفرنسية الكلاسيكية ليست لها أدنى علاقة بالواقع المصرى لا اليوم ولا أمس ولا من مائة سنة.. فلن نتفق أبداً على أى كلام حول «الواقع» وهذه العبارات السخيفة الأخرى.. ولكنه يعرف بالتأكيد أن هذه القصة استهلكت مئات المرات فى السينما العالمية.. وأن السينما المصرية نفسها قدمتها فى فيلمين من إخراج بركات **«أمير الانتقام»** بطولة أنور وجدى و**«أمير الدهاء»** بطولة فريد شوقى.. بل إن بركات فى «أمير الانتقام» بالذات قدم فيلماً جيداً جداً – فى حينه واستطاع أن يكسبه ملامح مصرية إلى حد كبير.. وهو ما فشل سمير سيف وشريكه فى كتابة السيناريو إبراهيم الموجى فى صنعه.. فقد ركز هذان الشابان الموهوبان كل جهدهما فى بناء حبكة بوليسية جيداً.. عكسا فيها انبهارهما الشديد واستيعابهما الكامل لكل الأفلام البوليسية الأجنبية التى شاهداها.. إلى حد نقل مشاهد كاملة بحذافيرها من أفلام عالمية معروفة.. ولذلك فقد ظل كل ما يدور أمامنا على الشاشة أمريكيا أو فرنسياً وليس حتى مصرياً مثل فيلمى بركات.. إن بطل الفيلم نور الشريف اسمه جابر وهو والجميع يتكلمون العربية ويتحركون في القاهرة.. ولكن لا شىء على الإطلاق يقنعنا بأن ما نراه يمكن أن يحدث فى مصر.. و«تيمة» الرجل الذى وضعه زملاؤه فى السجن فخرج من السجن ليطاردهم وينتقم منهم واحدا واحداً هى «تيمة» شائعة فى آلاف من أفلام الكاوبوى.. ونور الشريف يخرج من السجن فى أول «دائرة الانتقام» لينتقم من صلاح قابيل ويوسف شعبان وإبراهيم خان على التوالى بعد أن وضعوه فى السجن وتسببوا فى موت أمه واحتراف أخته للدعارة ثم انتحارها واختطف منه أحدهم خطيبته وتزوجها.. فما هو الجديد الذى أضافه سمير سيف لعشرات من أفلام الكاوبوى؟ الجديد هو السيناريو المحبوك تماماً بحيث يعطى للمتفرج الساذج جرعة مشبعة تماماً من الإثارة والترقب.. ثم الإخراج الذى يذكرنا بمخرج إيطالى من مخرجي الأفلام البوليسية

الذين يعرفون «صنعتهم» جيداً.. إن سمير سيف مخرج متمكن من ادواته الحرفية.. ولكن المخرج لا يصنع فيلماً من ساعتين ونصف لمجرد أن يثبت للناس إنه مخرج متمكن.. وبالنسبة لسمير سيف بالذات فقد أثبت هذا فى فيلم تخرجه فى المعهد «عليوة والقانون» – ١٠ دقائق – أفضل مما أثبته «دائرة الانتقام».. وبلا أى فلسفة أو تدخل فى طريقة تفكير ومنهج حياة هؤلاء الشبان الموهوبين.. مطلوب منهم فقط أن يصدقوا أن السينما يمكن أن تكون مثيرة وناجحة تجارياً و«مسلية» إذا قالت أيضاً جملة مفيدة للناس.. وسمير سيف نفسه أول من يعرف هذا جيداً بحكم معرفته الواسعة بالسينما العالمية وذكائه الشديد..

نور الشريف يستحق التهنئة على هذا الفيلم رغم كل شىء.. لإنه اختار لإنتاجه الأول عملاً جاداً ونظيفاً وفيه جهد كبير.. وهو لم يسقط فى دائرة السينما التجارية المبتذلة التي تحقق النجاح على حساب أى شىء وكل شىء.. وليس ذنبه بأى حال فى ظروف السينما المصرية والمتفرج المصرى الحالية أن يختار موضوعاً يضمن به نجاح فيلمه.. وهو كممثل ينجح تماماً فى حدود الشخصية بشخصية الكاوبوى الأمريكى المرسومة وإن كان قد بالغ فى تأثره فى مشيته وطريقة وقوفه والملابس الغريبة التى اختارها لنفسه.. ثم تركيزه الشديد على أن يبدو «شجيعاً أمريكياً» بكل المواصفات.. يضرب عشرة رجال بقبضته الفولاذية وترتمى عليه النساء وينجو من كل المآزق ويرسم خططاً جهنمية لا يقدر عليها سوى أرسين لوبين وليس شاب مصرى غلبان جداً ومضحوك عليه من الجميع.. وإن كنت واثقاً إن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يقدمه حتي الآن.. وقد استطاع فى إنتاجه الأول أن يقدم فيلماً جيداً على المستوى الحرفى.. إن كانت السينما مجرد حرفة جيدة فقط.. ولكن نور الشريف نفسه بحكم ثقافته يعرف أنها ليست كذلك. ومطلوب منه فى فيلمه القادم أن يثبت أنه منتج ليس كالآخرين..!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٢/١٨

فعلاً .. «المزيكا فى خطر»

وليس الخطر فقط هو تسلل هذه الأصوات الغريبة وأساليب التأليف والتلحين الشاذة التى تكتسح الأزقة والبيوت والأكشاك لتنشر النغمة السوقية مع غياب النغمة «الصحيحة» وصمت الموسيقى المصرية الحقيقية.. ولكن **«المزيكا فى خطر»** مخيف عندما تصبح أفلامنا «الموسيقية» شيئاً كهذا الفيلم.. الذى لم يكن هناك سبب لصنعه على الإطلاق سوى محاولة الاستفادة وبسرعة من «ظاهرة محمد نوح».. كعادة السينما التجارية الذكية والدائمة فى انتهاز أول فرصة لكسب أول «خبطة» وبأسرع وقت من أى شىء - أصيل أو زائف - يشغل الناس - بالحق أو الباطل - فى هذا البلد.. ابتداء من «موضة» الأفلام السياسية إلى موضة الظواهر الغنائية.. فبعد بيع «عدوية» فى أفلام بعد «الكاسيتات» كان لابد من بيع محمد نوح ولابد سيجىء الدور على «الريس متقال» لنراه بطلاً لفيلم أمام ميرفت أمين!..

ولن أحاول الحديث عن محمد نوح كمغن فلست ناقداً موسيقياً.. فنحن فى بلد حر ومن حق أى إنسان أن يغنى إذا استطاع أن يجد ناساً ليسمعوه.. وقد كان من نكد الدنيا أن يشهد جيلنا المسألة الغنائية تبدأ بعبد الحليم حافظ لننتهى بكتكوت الأمير «اسم مطرب وليس نوعاً من الفراريج الدانمركية».. وما يهمنا الآن هو كيف تقدم السينما مطرباً جديداً فى فيلم لا يفتقد فقط أى علاقة بالأفلام الغنائية التي عرفها العالم وإنما يفتقد حتى أى علاقة بفن السينما.

بالنسبة للقصة والسيناريو والحوار ليست هناك مشكلة على الإطلاق.. يمكن وضع المطرب الجديد وسط «فرقة شعبية» تضم بنتاً حلوة ومجموعة أخرى من الشخصيات الكوميدية التى لابد كالعادة أن تكون متخلفة عقلياً.. البنت ترقص وتغنى وتحب.. والأولاد يصنعون أى شىء فى العالم بقصد شريف جداً هو محاولة إضحاكنا.. وأن نضحك أو لا نضحك بعد ذلك فهذه مسألة بتاعة ربنا.. والغالب أن

جمهور السينما المصرية يضحك على الأشياء بقدر سخافتها.. وأن صانعى الأفلام يعرفون فيه هذا «الداء» ويستغلونه إلى أقصى حد..

ورغم أن شارع محمد على انتهي تماماً وتوقف عن أن يلعب أى دور فى حياتنا الموسيقية إلا أن كل الأفلام المفلسة مازالت تصر على أن أى فنان مغمور يدخل شارع محمد على لابد أن ينتهى بالغناء على مسرح الأوبرا.. حتى بعد أن احترقت.. ابتداء من فريد الأطرش إلى محمد نوح.. ولا يعرف أحد ما الذى جرى في هذا الفيلم بالتحديد.. ففرقة محمد نوح الشعبية سافرت من الأسكندرية إلى القاهرة لتعمل وتقيم بدون مناسبة فى بيت المعلم بلاميطة (محمد رضا) صاحب إحدى الفرق الشعبية فى شارع محمد على.. وهناك لابد من وجود الشرير التقليدى توفيق الدقن الذى يسرق آلات المعلم لكى يعثر عليها البوليس فى النهاية بعد أن تكون الفرقة الشعبية نجحت جداً وأحب محمد نوح لبلبة بينما أحب أخوه سمير غانم صفاء أبو السعود لكى يتزوج الجميع فى النهاية..

أن تكون هذه القصة فيلماً أيام على الكسار وتوجو مزراحى فقد كان هذا شيئاً مقبولاً.. ولكن أن يجىء سينمائيون مصريون ليقدموا لنا هذه الأشياء فى الشهر الأخير من سنة ٧٦ فهم بالتأكيد ليسوا سينمائيين وإنما تجار جلود أو أسماك مجففة أو أى شىء آخر إلا السينما والموسيقى.. وإذا كانت «القصة» فى الفيلم الموسيقى ليست إلا مجرد وسيلة فنية لربط مجموعة من الأغانى والرقصات فى قالب فنى راق.. فإن المجموعة الهائلة من الأغانى والرقصات التى تم حشرها فى هذا الفيلم لم تكن أكثر من ساعتين من «الدوشة» الفظيعة والصراخ المدوى والاستعراضات الهزيلة التى قدم فريد الأطرش أفضل منها بالتأكيد من ثلاثين سنة.. إن الفيلم الموسيقى مسألة ذوق جمالى مرهف أولاً.. وهو أصعب أنواع الأفلام إنتاجاً وإخراجاً.. ولكن ما شهدناه فى هذا الفيلم يفتقد أبسط ملامح الذوق والجمال سواء على مستوى السيناريو المفبرك أو الإخراج الهزيل أو الإنتاج الفقير – لا يمكن أن يكون الإنتاج فقيراً فى فيلم غنائى – أو الديكورات القبيحة والألوان المنفرة إلى حد مخجل أو مستوى الرقصات البدائى.. فما الذى يبقى بعد ذلك في فيلم موسيقى.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/١٢/١٨

افلام عام : ١٩٧٧

فانى.. التي أصبحت «توحيدة»

منذ خمس عشرة سنة بالتقريب.. قدم المخرج الأمريكى جوشوا لوجان فيلم «فانى» الذى مثلته لزلى كارون مع شارل بوايبه وموريس شيفالييه وهورست بوكولز.. عن الفتاة المرحة التي تقع فى حب شاب يهجرها بحثاً عن مستقبله (بعد أن يترك فى أحشائها ثمرة حبهما) فلا تجد الفتاة (مناصاً!) من أن تقبل الزواج من رجل فى عمر أبيها كان يحوم حولها طول الوقت منتظراً تلك اللحظة.. وبعد أن تحيا الفتاة فى سعادة هى وابنها غير الشرعى فى بيت الرجل العجوز يظهر حبيبها الشاب فجأة ليطالب بما يعتبره حقه.. الزوجة والابن.. واعترافاً من الزوج العجوز بهذا الحب الذى يعرف قصته جيداً.. فإنه يتنازل بشهامة رومانتيكية هائلة عن الشابة للشاب.. ويخرج الجمهور سعيداً من الفيلم الأمريكى الظريف الذى كان جيداً بالفعل فى حينه.. وفى حدود قصته الميلودرامية المعالجة ببراعة وخفة الدم.

ولم يكن معقولاً أن تفوت السينما المصرية قصة (رائعة) كهذه.. فقدمها فريد الأطرش فى آخر أفلامه **«نغم فى حياتى»** الذى لعبته معه ميرفت أمين وحسين فهمى.. وها هو حسام الدين مصطفى يقدمها من جديد بعد أن تحولت «فانى» إلى **«توحيدة»** التى تلعبها ماجدة الخطيب مع رشدى أباظة وفريد شوقى ونور الشريف.. وليست القضية على أى حال أن الفيلمين المصريين منقولان من فيلم أمريكى.. لأن الفيلم الأمريكى نفسه منقول من فيلم فرنسى أخرجه مؤلف القصة نفسه مارسيل بانيول..

وإذا كان ضرورياً أن نتغاضى عن «أصول» معظم الأفلام المصرية لأنها أفلام «أولاد أصول» بالفعل فى السينما الأمريكية أو الفرنسية.. فإن ما يعجبنا فى فيلم «توحيدة» أن المعد نجيب محفوظ وكاتب السيناريو صبرى عزت والمخرج حسام

الدين مصطفى نجحوا إلى حد كبير فى إخفاء الأصل الأجنبى للقصة وتمصيرها بحيث تحتفظ بنفس جو وعلاقات مدينة على البحر المتوسط لتصبح الشخصيات والأحداث مقنعة وقابلة للتصديق.. ربما أكثر من الأفلام المؤلفة خصيصاً للسينما المصرية دون أن يكون بها شيء واحد له علاقة بمصر.. ولكن السيناريو هنا نظيف إلى حد كبير.. والإخراج متعقل ينجح فى نقل جو البحر والفرن الذى تملكه سناء جميل أم (فانى) التي أصبحت توحيدة.. والمقهى الذى يملكه فريد شوقى والد الشاب (نور الشريف) وصديق رشدى أباظة الذى لم أفهم سبب ثرائه الكبير بالضبط وحتى هجرة نور الشريف إلى البحر بحثاً عن مستقبل أفضل ورزق أوفر كانت مقنعة بالنسبة لشاب سكندرى.. وكان مستوى العناصر الفنية الأخرى كالتصوير والديكور معقولاً إلى حد كبير.. حتى موسيقى محمد نوح تم توظيفها جيداً وإن كان طبيعياً أن يتحقق مستوي تمثيل جيد من مجموعة مثل سناء جميل وفريد شوقى ورشدى أباظة ونور الشريف.. فإن ماجدة الخطيب تنجح فى مواجهة هذه الأسماء الكبيرة وتؤكد أن قدرتها تتقدم من فيلم إلى فيلم..

ولا يبقى أى اعتراض حتى على نقل الأفلام من السينما الأمريكية بشرط أن يضعوا أفلاماً تحترم نفسها وتحترمنا.

مجلة «الإذاعة» ١٨/١/١٩٧٧

حكمتك يا رب..

.. «الكروان له شفايف»

السيد رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون

مقدمة لسيادتكم الناقد السينمائى لمجلتكم الغراء الذى قد يتحول بعد هذا الخطاب إلى ناقد رياضى أو سياسى أو حتى محرر لباب الكلمات المتقاطعة أو أى عمل آخر أرجو أن تنقلونى إليه.. هذا إن لم تقرروا فصلى نهائياً بعد قراءة هذا المقال.. فقد قررت شخصياً اعتزال هذه المهنة التى تجبرنى على مشاهدة الأفلام المصرية طلباً للرزق.. ولمجرد تدبير ثمن القهوة والسجائر.

وأنت تعلم أن هناك أسباباً عديدة تبرر رفع مرتبى - بعد أن أصبحت علبه «السوبر» بثلاثين قرشاً! - وبما إننى استهلك علبتين سوبر فى كل فيلم مصرى.. فقد أصبحت تكليف مهنتى لا تطاق بعد أن كانت الأفلام نفسها لا تطاق.. وقد حدثتك كثيراً فى موضوع منحى «علاوة شهادة».. وكنت تعتذر دائماً بأن اللائحة تقول كذا وإن المادة ٣٢ من قانون الموظفين رقم ١٦ لسنة ١٦ تنص على كذا.. ولكنى بعد مشاهدتى لفيلم **«الكروان له شفايف»** أصر على رفع مرتبى إلى ألف جنيه بعد أن استهلكت أربع علب سوبر وشريطين أسبرين «من الأصلى» و١٦ قهوة سادة من بوفيه سينما رمسيس.. ومبلغاً قدره عشرون جنيه مصرياً غرامة لعسكرى البوليس الذى يمنع التدخين بعد أن ضبطنى أدخن فصمم على إخراجى من السينما.. وعندما عرضت عليه سيجارة ليخلى سبيلى قال غاضباً: بتقدم لى رشوة يا فندى.. أنا بشرب مارلبورو! فدفعت خمسة جنيه قيمة المحضر، ثم أفهمته أن هذا الفيلم لا

يمكن أن أحتمله بدون تدخين.. وظل واقفاً بجانبى وعيناه تطقان شراراً وكلما انفعلت مع أحد مواقف الفيلم المسيلة للدموع أسرعت بإخراج سيجارة لى وخمسة جنيه للعسكرى .

ولاشك أنك ستتهمنى بالمبالغة.. فهل معقول أن يتفرغ عسكرى السجاير لمراقبتى وحدى طوال الفيلم تاركاً كل المتفرجين الآخرين؟.. وسبب السؤال بالطبع هو أنك تفترض إنه كان هناك متفرجون آخرون.. خصوصاً أن الفيلم من إخراج حسن الإمام.. واعترف – إحقاقاً للحق ولكى أجرد «ملك الشباك» من كل الإقبال الجماهيرى. بأنه كان هناك خمسة غيرى في الصالة الخالية التي كان يصفر فيها الريح ويتساقط الجليد.. فى الصف الأول جلس اثنان من أصدقائى جرسونات السينما وكان إحدهما يناقش مع مطلقته موضوع النفقة التى تأخر فى دفعها بينما زميله يحاول إقناعه بالعودة لاستئناف الحياة الزوجية من أجل العيال.. وكان يبدو على الرجل أحياناً إنه يوشك على الاقتناع.. ولكنه كلما نظر إلى الشاشة بالصدفة ولمح مشهداً من مشاهد الفيلم كان يعود فيصرخ مهتاجاً: على الطلاق تانى مانى مرجعها دى مابقتش عيشه يا جدعان! ثم خلع «فوطة الشغل» وألقاها على الأرض وهب خارجاً من السينما كلها إلى أن وصل إلى باب الحديد.. وقال بعض زملائه بعد ذلك أنهم شاهدوه يركب القطار العائد إلى بلده سوهاج..

أما زميله الذى وجد نفسه فجأة جالساً مع مطلقته بعد أن فشل فى عقد الصلح.. فكان قد شاهد فيلم حسن الإمام ٢١ مرة بحكم عمله اليومى.. فأقدم فى لحظة طيش على الزواج من المرأة الضائعة!..

أما المتفرجان الباقيان فكانا شابا يضع «مشطاً» فى مفرق شعره المسبسب «يعمل حلاقاً فى أحد صالونات شارع شريف.. واستأذن الأسطى فى مشوار صغير» وكان جالساً في الصف الأخير من السينما الخالية..

ولعلك يا عزيزى رئيس التحرير تسألنى الآن غاضباً إيه يا بنى اللى بتكتبه ده؟ ده نقد أفلام ده؟ لماذا لا تكتب عن أحداث الفيلم وتحلل عناصره الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير و.. و..!

وهنا أستأذنك فى أن أقهقه ضاحكاً إلى أن «أستلقى على قفاى» كما يقول الكتاب الرصفاء لأسألك بدورى: وهى دى أفلام؟ يا بيه؟.. إن عيبكم أنتم معشر المثقفين أنكم تسافرون إلي العالم كله فتشاهدون سينما حقيقية.. ولا يلقيكم حظكم

العاثر فى مهنة مثل مهنتى تجبركم على احتمال ما أحتمله.. وانتم لا تشاهدون الأفلام المصرية بالتأكيد وإلا لما افترضتم أن لها أحداثاً وسيناريو وإخراجاً.. وجزء من العلاوة التى أطلبها هو مائة جنيه أطلبها منك شخصياً لأنني أعفيتك من مشاهدة فيلم **«الكروان له شفايف»**.. ولابد أن تحمدوا الله - أنت والقراء جميعاً - لأننى أشاهد هذه الأفلام بدلاً منكم.. فأنا «كاسحة الألغام» التى تدفعونها أمامكم لتهربوا أنتم من أفلام تنفجر فى أنا..

ومع ذلك فما الذى تنتظر منى أن أكتبه عن فيلم رأيته قبل ذلك ألف مرة.. وكتبت نفس الكلام ألف مرة.. ومع ذلك فهم يعيدون نفس الفيلم كل مرة.. نفس التكرار السخيف لموضوعات وهمية.. ونفس الاستغلال المفلس لنفس المشاهد الميلودرامية التى انهكوا بها المشاهد المصرى من ثلاثين سنة وعادوا «ليقلبوها» على كل وجوهها الممكنة كموظف غلبان يملك بدلة واحدة «قلبها وعدلها» حتى أصبحت مليئة بالرقع من كل الألوان.. إن فيلماً كهذا ليس أكثر من مجرد تركيبة من الرقصات والأغانى الرديئة يؤديها ناس ليسوا راقصين ولا مغنين أصلاً.. ثم بضعة مشاهد حب وإغراء لا علاقة له بالحب ولا حتى بالجنس الحقيقى .. الذين يهاجمون المشاهد الجنسية فى هذا الفيلم أو ذاك.. لم يشاهدوا بالتأكيد هذا المشهد الذى تتلوى فيه سهير رمزى على الأرض وهى ترقص ليوسف شعبان عشيقها الشرير والبلطجى التقليدى.. وهو مشهد لا أفهم كيف تجيزه أى رقابة بأى مقاييس.

ولا يمكن الحديث عن أى سيناريو أو أى دراما فى فيلم كتبه حسن الإمام بنفسه إمعاناً فى العبقرية.. ومع ذلك فأنت تحس أنك رأيته مائة مرة قبل ذلك.. رغم إنه كتب - وهذه مسألة يشكر عليها جداً - إنه نقله عن قصة فرنسية.. وأتحدى أن يخرج أحد من هذا الفيلم ويستطيع أن يحكى حكايته.. فالقصص عديدة جداً والشخصيات متنافرة لا تجمعها إلا الصدفة والمسائل كلها مفتعلة ومكررة كأنك تشهد فصلاً من كل فيلم من «تراث» السينما المصرية التي أصبح عمرها الآن خمسين سنة ومع ذلك فهى ترفض أن تنمو أو «تعقل» أو حتى تغير جلدها.. فهناك سمير صبرى صاحب الفرقة الاستعراضية التى تفلس فجأة فيبحث عن مبلغ ينقذها به.. ولكنه صديق لعماد حمدى زوج نبيلة عبيد التى كان على علاقة بها ولكنه يرفض أن يخون صديقه رغم رجاء الزوجة الخائنة التي تطلب منه «خمس دقائق» فقط لا أعتقد أنها تكفى لشىء أبداً.. ولأول مرة تجد أن الرجل هو الحريص على استرداد «جواباته» من

امرأة كأن على علاقة بها لا تدرى عنها شيئاً ولا تعرف لماذا انتهت ليتزوج غيرها.. وهناك من ناحية أخرى راقصة (سهير رمزى) اسمها كروان لمجرد أن يكون هناك مبرر لإسم الفيلم.. ومع ذلك فلا أحد يدرى معنى أن «الكروان له الشفايف».. فهى مسألة تشبه قولك مثلاً: «القط له ودان» أو «الفيل له زلومة».. وهى عناوين أتبرع بها لأفلام قادمة «للأسطوات» المفلسين الذين يبدو أنهم يختارون الاسم أولاً ثم يبحثون له عن فيلم..

وإذا كنت مصمماً على أن أتحدث عن «أحداث» الفيلم فأنت حر.. و«ذنبك على جنبك».. هذه الراقصة كروان لا علاقة لها إطلاقاً ببطل الفيلم الأصلى سوى أنها عشيقة لبلطجى كان شريكاً له فى الفرقة الاستعراضية قبل أن يطرد منها.. وهذا البلطجى هو نفس الشرير التقليدى الذى رأيناه فى السينما المصرية طوال خمسين سنة، سافل جدا وحقير جدا بلا سبب مفهوم.. يسكر ويلعب قماراً ويسرق ويقتل سيدة مرابية (نعيمة الصغير) لكى تلصق التهمة بسمير صبرى البرىء الذى تمنعه شهامته من أن يدافع عن نفسه لكيلا يعترف بأنه وقت الحادث كان مع عشيقته السابقة زوجة صديقه فى فيلا فى الهرم.. تركوها فاضية فى عز أزمة المساكن لمجرد الاستخدام فى مثل هذه الأغراض السينمائية غير المشروعة.. ولابد – إذا كنت تملك بعض الخبرة بالسينما المصرية – إنك تعرف الباقى.. فالمتهم البرىء يرفض الكلام في المحكمة.. وقبل النطق بإعدامه يكون كل الناس قد استيقظت ضمائرهم فجأة.. وبعد محاضرة عن الأخلاق والوجود والعدم تلقيها الكروان على عشيقها البلطجى القاتل.. تسحبه فجأة كالحمل الوديع لتقتحم به المحكمة وهى تصيح: أستنى يا سعادة القاضى.. القاتل الحقيقى أهو!!

وينتهي الفيلم بالجميع يغنون ويرقصون من جديد.. ولكن دون أن ترتفع شهقات الجمهور إعجاباً هذه المرة.. لسبب بسيط جداً هو إنه لم يكن هناك جمهور سواى قد «صمد» حتى نهاية الفيلم.. فحتى الحلاق كان قد انتهى من مهمته وعاد إلى المحل.. بينما أخذ الجرسون زوجة صديقه وذهب ليطلب سلفة من صاحب البوفية!

أما أنا فلست أذكر بالتحديد ما حدث لى بعد خروجى من السينما.. ولكنهم قالوا لى أننى شوهدت أكلم نفسى فى الشارع وسط العربات المندفعة.. وأن بعض أولاد الحلال بذلوا مجهوداً كبيراً فى محاولة إنزالى من فوق «عمود نور» كنت أحاول تسلقه وأنا أخبط رأسى فيه بعنف.. ويقال أن أمين الشرطة عندما عرف مهنتى من

البطاقة الشخصية ونظر إلى السينما ورأى عنوان الفيلم هز رأسه فاهماً ونصح بأخذى علي الفور إلى طبيب نفسانى وقال وهو يفرق الجمع المحتشد حولى! ما تخافوش.. حيروق!

وعلمت بعد ذلك أننى قضيت بضعة أيام فى إحدى المصحات النفسية «مرسل طيه فاتورة المصحة لتدفعها المجلة».. ولكنى أحذرك فى نفس الوقت من أنى لم أشف تماماً.. بدليل أننى دخلت السينما أمس مرة أخرى لأشاهد فيلما اسمه **«حكمتك يا رب»** رغم الزحام الرهيب لجماهير تتقاتل لمشاهدة هذا الفيلم على عكس الفيلم الآخر.. ودفعت خمسين قرشاً «التذكرة الآن بخمسين قرش يا سيد!» لأرى فيلماً يبدو معقولاً فى البداية.. فالأحداث تدور فى السلخانة وهو جو جديد على السينما المصرية.. والمصور سمير فرج يبذل مجهوداً فى بضعة مشاهد ليصنع صورة جيدة إلى حد كبير .. والمخرج حسام الدين مصطفى يبذل مجهودا لا بأس به أيضاً فى ثلث الفيلم الأول ليدخلنا فى جو يبدو واقعياً للوهلة الأولى.. والمسائل كلها كانت مطمئنة فى البداية.. فهنا سيناريو وإخراج وتصوير على الأقل... والشخصيات نفسها تبدو معقولة.. وصلاح السعدنى يلعب دوراً جيداً وهاماً.. ويونس شلبى ينجح بموهبته الفائقة فى تفجير الصالة بالضحك فى اللحظات الخاطفة التي يظهر فيها.. وهناك صراع أساسى بين ضابط البوليس حسين فهمى الذى يلعب دوراً شديد «الغلاسة».. وبين سهير المرشدى المحامية الشابة بنت (المعلمة) سناء جميل الممثلة العظيمة التى لا تتعامل معها السينما المصرية لمجرد أنها ممثلة عظيمة.. ولكن لأنى كنت أعرف أن كاتب القصة والسيناريو والحوار هو محمد عثمان فقد كنت أضع يدى على قلبى متوقعاً «الشر» فى كل لحظة.. فأنا أعرف نوع الأفلام التي يقدمها هذا الكاتب والتى تحقق اكتساحاً تجارياً خرافياً مثل **«يا رب توبة»**.. إنه «ترزى» عبقرى يجيد تفصيل الكوارث «على مقاس» المتفرج الساذج لهذا النوع من الأفلام والذى يريد أن يبكى بالدموع على مصائبه ومصائب الآخرين.. وهو يجيد وضع المشاهد الميلودرامية وتصعيدها تدريجياً بحيث يصل بمشاهده إلى قمة «النكد».. ويعرف أين يضع الكلمة المناسبة فى الوضع المناسب بحيث تضج الصالة بالتصفيق وهى تجفف دموعها..

وقد حدث ما توقعته بالضبط.. فى النصف الأول من الفيلم كان حسين فهمى يلاحق سهير المرشدى بحبه وهو يفخر كل دقيقة بالضبط بأنه «مباحث».. حتى لقد

تصورت أن الفيلم أنتجته وزارة الداخلية لتغرينا بأن نحب المباحث.. وفجأة بدأت المصائب تنهمر على رؤوسنا وحتى على رءوس الجالسين فى دور السينما المجاورة وعلى امتداد شارع عماد الدين كله.. فهناك أولاً أم ضابط المباحث الارستقراطية التي ترفض أن يتزوج ابنها «ابن اللواء رفقى» من بنت معلمة جزارة.. ولعب السيناريو على هذه النغمة جيداً إلى أن استهلكها.. فبدأ اللعب على صبى الجزار الأعرج المعقد جنسياً والذى يحب «الأستاذة» المحامية حباً يائساً.. ولم يكن هذا كافياً بالطبع لسكب أكبر قدر ممكن من الدموع.. وفجأة نكتشف أن المعلمة الجزارة التى تعاطفنا معها طول الوقت لأنها علمت ابنتها إلى أن أصبحت محامية.. هي نفسها «الرأس الكبير» فى عصابة مخدرات تتستر وراء الجزارة ويعمل بها المعلم زكى قدرة (عادل ادهم) وطبعا لابد أن يكون الضابط الذى يضبط العصابة هو نفسه خطيب بنت رئيستها..

وهنا لا يمكن لعاقل أن يتابع سير الكوارث.. فالمحامية تنسب التهمة لنفسها لتحمى أمها.. «أنا فداء لأمى».. أى والله تقولها بالفصحى البليغة مثل «سيسرون» الخطيب الرومانى القديم.. وتفقد الأم النطق ليتعالى الصراخ على الشاشة ونشيج المرأة المصرية الغلبانة فى الصالة.. وتتعقد المسألة جداً فى المحكمة.. ويكتشف كاتب السيناريو أنه «زنق نفسه» وأصبح عاجزاً عن الحل.. «فتطب» الأم ميتة وتضاء الصالة فجأة وكأنهم يأمرونك بالانصراف لكى يدخل ناس غيرك وأنت بالطبع لا تفهم كيف يمكن أن تنتهى الأشياء فجأة هكذا.. ولكنهم يكتبون لك على الشاشة أنهم سيلتقون بك فى «التحفة القادمة».. التي لابد أن تكون «عشانا عليك يا رب» أو «ربنا يهدك ياللى فى بالى».. وبالنسبة لى: «يا رب خدنى»!

سيدى رئيس التحرير.. إما أن ترفع مرتبى إلى ألف جنيه شهرياً لأسباب «مهنية» وإما أن تقبل استقالتى التي لابد أنك سترحب بها!!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١/١٥

فيلم بطله السيناريو

ليس من مصلحة حسام الدين مصطفى ولا ديستويفسكى معاً وبالتأكيد أن نقارن **«سونيا والمجنون»** «بالجريمة والعقاب».. وإلا أصبحت المسألة قاسية جداً بقدر ما هى خاطئة.. والذين ذهبوا إلى الفيلم ليبحثوا فيه عن الرائعة الكلاسيكية العظيمة هم وحدهم الذين تلقوا عقابهم الفورى على وهم صنعوه لأنفسهم.. فلا يمكن – فى تقديرى الشخصى – مقارنة فيلم سينمائى بنص أدبى، وبغض النظر عن مدى توفيق المخرج فى نقله إلى السينما من عدمه.. فالوسيلتان ببساطة مختلفتان تماماً.. والذين يقارنون الأفلام بأصولها الأدبية ينكرون على السينما تفردها بلغتها الخاصة كوسيلة تعبير مستقلة تماماً وغنية تماماً بمفرداتها وقدرتها على إحالة كل الأفكار إلى عالمها السحرى المختلف..

وأنا مثلاً أعتقد أن «هملت» كوزنتسيف فيلم رائع إلى حد الإعجاز.. ولكني لا أستطيع مع ذلك أن أقول إنه أفضل أو أسوأ من مسرحية شكسبير.. كما أن فيلم «نساء عاشقات» لكين راسل هو عمل فذ.. ولكنى أتردد كثيراً قبل أن أجزم بأنه أفضل أو أسوأ من رواية لورانس..

ومن ناحية أخرى فإن القاعدة العامة فى السينما – إلا فى بعض الاستثناءات – هى أن الأفلام تجىء دائماً أقل من أصولها الأدبية.. لأن الكاميرا – أيا كانت عبقرية من يقف وراءها لا تستطيع أن تنقل سوى الجوانب الحركية أو «الخارجية» من الأعماق البعيدة والممتدة للعمل الأدبى.. ولا يعنى هذا أن هذه الوسيلة فى التعبير أفضل من تلك إذا نحن فقط تناولنا كل فيلم فى الدنيا على أنه عمل سينمائى خالص ومستقل أصبح له وجوده الخاص بمجرد دوران الكاميرا..

أهم من هذا كله بالطبع إنه إذا كان هناك مخرج فى العالم قادر على «نقل»

ديستويفسكى كما هو – وأشك فى ذلك كثيراً – فليس هو بالتأكيد حسام الدين مصطفى.. وما قد يكون صحيحاً وموضوعياً إذا كانت هناك ضرورة لأى مقارنة.. هو أن نقارن فيلم حسام الدين مصطفى عن «الجريمة والعقاب» بفيلم كوليد جانوف السوفيتى عن نفس الرواية.. أو حتى بفيلم إبراهيم عمارة المصرى الذى أخرجه من نحو عشرين سنة.. والأفضل بالطبع هو أن نقارن حسام مصطفى بحسام مصطفى نفسه.

واعترف بأن هذا هو ما فعلته شخصياً.. فقد نزعت من رأسى تماماً وأنا ذاهب لمشاهدة «سونيا والمجنون» مسألة «الجريمة والعقاب» هذه نهائياً.. كما تعمدت أن أترك على باب السينما أية ذكريات أو قراءات سابقة عن ديستويفسكى.. وأنقذنى هذا من أي احتمال للتوتر وارتفاع الضغط وبدأت مشاهدة الفيلم بداية متواضعة جداً.. وهى أننى سأشاهد فيلماً لحسام الدين مصطفى وعن سيناريو لمحمود دياب.. ولن أخشى أن أقول أن الفيلم أعجبنى.. لأننى كنت أعرف من الذين سأتعامل معهم بالضبط وما الذى يمكن أن أشاهده من خلال مخرج محدد جداً، وظروف سينما مصرية محددة جداً جداً.. ولم أكن أحمل أية أحلام يمكن إحباطها..

لأن أزمة السينما المصرية لم تكن أبداً أزمة مخرجين ولا معدات ولا حتى مستوى تكنيكى متخلف، وإنما هى أساساً أزمة موضوعات.. فقد يكون هذا هو المبرر الوحيد للجوئها للأدب العالمى ولو على حساب الموضوعات المصرية الخالصة.. ومحمود دياب بخبرته المسرحية والفكرية العريضة هو مكسب لاشك فيه فى أول سيناريو ينفرد بكتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد كبير ليس فقط فى تحويل العمل الكلاسيكى الإنسانى العظيم إلى الأجواء المصرية التى تقنع المشاهد العادى الذى لم يقرأ الرواية.. وإنما ينجح أيضاً – وهذا هو الأهم – فى تحقيق المعادلة الصعبة المزعومة.. عندما يقدم عملاً نظيفاً تماماً وبلا أدنى ابتذال.. باستثناء الرقصة السخيفة التى حشرها المخرج بلا مبرر – ويحقق فى الوقت نفسه نجاحاً تجارياً كبيراً يكذب كل إدعاءات تجار السينما.. ولعل حسام الدين مصطفى نفسه يدرك الآن أن ديستويفسكى يمكن أن ينجح أكثر من **«الشياطين الثلاثة»** وحتى **«البنات والمرسيدس»**..!

كمجرد وسيلة للهروب إلى الماضى يختار محمود دياب «قاهرة ٤٦» زمناً لفيلمه.. ويقدم فى البداية مجرد إشارة عابرة من عناوين إحدى الصحف للظروف السياسية

والاجتماعية فى مصر تحت حكم القصر والاستعمار وإسماعيل صدقى.. ولكن لكى تختفى هذه الظروف تماماً طوال الفيلم وتبقى فقط الأزمة الفردية لبطل الفيلم طالب الحقوق مختار المنزلاوى (محمود ياسين) الذى يطحنه فقره وسوءات العالم من حوله حتى يدفعه إلى الجنون ثم إلى الجريمة.. والخطأ الأساسى فى الفيلم - حتى مع تجاهل مقارنة مختار المنزلاوى براسكولينكوف عند ديستويفسكى - هو أن محمود دياب وحسام مصطفى تصورا أن المثقف المصرى الواعى فى ظروف «قاهرة٤٦» لابد إذا ما حاول مناقشة ظروف مجتمعه والتصدى لها بالحل فلابد أن يتحول إلى مجنون.. ومن خلال «المونولوجات الداخلية» التى يطرح بها المنزلاوى أفكاره - وهو أسلوب سينمائى عاجز يناسب الرواية أكثر مما يناسب السينما - لا يجد الطالب الجامعى المتمرد وسيلة لتخطى واقعه الاجتماعى إلا باختيار «نابليون» مثلاً أعلى كشخص قادر على تغيير العالم تغييراً فردياً.. وبدلاً من أن يختار مختار المنزلاوى شكلاً من أشكال العمل الجماعى الذى كانت تموج به الحركة الوطنية فى مصر ٤٦.. فإن الفيلم يحوله إلى شخصية فردية مجنونة بل وفاشية تماماً.. عندما يتصور أنه يمكن أن يحل مشاكله ومشاكل سونيا (نجلاء فتحى) المومس الفاضلة التى يدفعها الفقر إلى بيع جسدها.. بمجرد أن يقتل المرابية العجوز ليوزع نقودها علي الفقراء.. فمثقف متمرد فى وعى المنزلاوى وحساسيته لابد أن يدرك أن عدوه الحقيقى ليس المرابية وإنما هو وضع اجتماعى كامل أشار إليه الفيلم نفسه منذ البداية «بقاهرة ٤٦».. والغريب أن الفيلم ينتهى ببطله وقد أدرك خلل تفكيره الفاشى ولكن بعد أن كان بناء الفيلم كله قد قام على هذا الخلل.. وإن كانت هذه النهاية نفسها تحسب للفيلم وهو يدين أساليب العمل الفردى ويرفض الاتجاهات العدمية والفاشية لإصلاح العالم.

وإذا كان عنوان أى فيلم هو جزء أساسى من بنائه العضوى والفكرى فان «سونيا والمجنون» هو أسخف ما فى هذا الفيلم.. ليس فقط لأنه «أرخص» من موضوع الفيلم نفسه ومدى جديته.. وإنما لأنه فيما يبدو فرض تصوراً مسبقاً على المخرج وكاتب السيناريو عن ضرورة تفسير شخصية راسكولينكوف - أو ليكن مختار المنزلاوى فهذا أكثر دقة - باعتباره مجنوناً ليتسق هذا مع العنوان.. وقد يكون هذا المثقف الشاب الباحث عن عالم أكثر إنسانية وعدالة والذى يصرخ فى أحد المشاهد صرخته الغريبة باللغة الفصحى: «أنا ضد الظلم فى هذه المدينة».. قد يكون

مختار المنزلاوى أقدم على عمل جنونى بقتله المرابية باعتبارها تجسيداً للشر والظلم ولكن هذا لا يجعاه مجنونا على أى مستوى .... بل أن تبرير سلوكه وبحثه المحموم عن العدالة فى مواجهة مجتمع فاسد بأنه كان «مجرد شاب آخر مجنون متأثر بنابليون يجرد هذه الشخصية الخصبة من كل نبلها وثوريتها وبراعتها.. ويجرد العمل كله من أهم دلالاته.. وهى ضرورة أن يتصدى العقلاء لتغيير العالم ولكن بأساليب صحيحة..

وإذا كان هذا عيباً خطيراً فى السيناريو فإن العيب الآخر الذى لا يقل خطورة هو غياب الواقع الاجتماعى «لقاهرة ٤٦» التي أشار إليها الفيلم نفسه.. فباستثناء هذه الإشارة التي ترددت عدة مرات على لسان البطل.. وعناوين الجريدة فى المشهد الأول الذى نرى فيه القاهرة من هضبة القلعة وهو نفس مشهد النهاية.. فإننا لا نرى القاهرة نفسها أبداً على امتداد أكثر من ساعتين.. وهى مسألة مثيرة للدهشة إلى أقصى حد أن يحصرنا موضوع متعدد الإمكانيات مثل هذا فى بضعة ديكورات محدودة لا نخرج منها أبداً.. وفى بضع شخصيات معدودة تصبح هى مجتمع «قاهرة ٤٦» بكل صراعاته العنيفة.. حتى أحسسنا أحياناً بالطابع المسرحى أو على الأكثر بطابع تمثيليات «الفيديو» التى تنتقل فيها الكاميرا من ديكور لديكور.. وضاعف من هذا الإحساس بالذات الإغراق فى استخدام الحوار بدلاً من الحركة أو «الموقف» أو الصورة فى التعبير عن كثير من الانفعالات وإلى حد اللجوء إلى «المنولوج الداخلى» خصوصاً مع الشخصية الرئيسية.. ولعل الخشية من جمهور السينما التجارية هى التى أوقعت محمود دياب فى بعض المواقف الميودرامية الزاعقة وإن كانت هذه الملاحظات كلها لا تنقص من أهمية عمله السينمائى الأول الذى يجىء فى وقته ليؤكد لتجار التوليفات المستهلكه إن عملاً قوياً ونظيفاً ومتماسكاً وبلا رقص أو غناء يمكن أن ينجح أيضاً ومع نفس الجمهور..

إن السيناريو هو البطل الأول فى هذا الفيلم.. وهو الذى يتيح لحسام الدين مصطفى أن يحقق أفضل أفلامه جميعاً.. وبأسلوب إخراج «معقول» ومتزن إلى حد كبير.. استطاع أن يكبح فيه جماح نزواته الاستعراضية باستثناء لقطات السلالم واليد الكبيرة الممدودة فى وجه العدسة الواسعة والكاميرا الموضوعة تحت أقدام الممثلين..

وإذا كان هناك سوء تفسير لشخصية راسكولينكوف.. فليس هذا بالتأكيد ذنب

محمود ياسين الذى لعب الشخصية المعقدة الفنية بامتياز يؤكد موهبة هذا الفنان الشاب الذى أرجو أن يكتشف بنفسه من خلال أدوار كهذه كم يبدد طاقته ويهدرها.. وهو وحده القادر على اتخاذ موقف من الآن.. وإذا كانت نجلاء فتحى تتقدم كثيراً فى حدود شخصيتها الهامشية فى الفيلم.. فإن عماد حمدى يكرر نفسه مرة أخرى فى إطار الشخصية المطحونة.. بينما تلمع حياة قنديل إلى حد كبير لتؤكد أنها ممثلة حقيقية وأكبر بكثير مما تأخذه السينما منها.. أما نور الشريف فقد كان جيداً فى حدود دوره.. ولكنه كان شجاعاً وواثقاً من نفسه ليلعب «الشخصية الضد».. أمام مجنون يعرف أن الجمهور لابد أن يتعاطف معه.. لأنه عاقل جداً فى الواقع!!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/٥

«جنس ناعم»

الحل العبقرى لازمتك الاقتصادية

يبدأ فيلم **«جنس ناعم»** بافتراض مثير للدهشة.. وهو أن ثلاثة شبان مفلسين يمكن أن يقضوا أجازة الصيف فى أحد فنادق الأسكندرية حتى تنفذ نقودهم فيقررون الاستمرار فى اللعبة معتمدين فقط على بيع الحب للنساء.. وهى مهنة غريبة جداً.. ولست أتحدث هنا على المستوى الأخلاقى.. بل من وجهة نظر المعقولية وحدها..

أن «الجيجولو» أى الرجل الذى يتعيش عن بيع قدرته للنساء قد يكون مهنة معقولة فى إيطاليا مثلاً.. وسنفترض أن هناك نماذج لشاب شديد الضياع والتفاهة يمارس هذا «العمل» فى مجتمعنا.. وهى نماذج موجودة بالفعل.. ولكن الفيلم يفترض أنها مهنة شائعة جداً ومنطقية – ومضمونه أيضاً بحيث يجعل أبطاله الثلاثة يقررون فجأة فى لحظة إفلاس أن يلجأوا إلى هذا الحل العبقرى لمواصلة الإنفاق ببذخ فى فنادق المصيف بدلاً من العودة إلى أعمالهم..

إن السيناريو لم يكن قادراً بالتأكيد على إعادة سمير صبرى وعادل إمام وسمير غانم إلى أعمالهم بعد أن انتهت نقودهم فى المصيف.. وإلا لانتهى الفيلم على الفور بعد المشهد الأول أو لما كانت هناك ضرورة لصنعه أصلاً.. وكعادة الأفلام المصرية فهى لابد أن تبدأ من نقطة غير منطقية.. ومن ناحية أخرى فلم تكن هناك أعمال يعود إليها هؤلاء الشبان الثلاثة.. فقد اكتفى اثنان منهم بأن قالا فى الحوار أنهما خريجا كلية الفنون.. ولم يقل الثالث عادل إمام شيئاً على الإطلاق.. فكأنهم ولدوا هكذا فجأة على الشاطىء وليمارسوا هذا العمل الوهمى.. وسمير صبرى الوحيد

الذى فهمنا أنه يعمل رساماً.. كانت لوحاته رديئة جداً بحيث لا يمكن أن يكسب ثلاثة قروش فى عشرة أعوام.. وهو مبلغ لا يكفى بالطبع لشراء بدلة واحدة من «بدله» الحمراء والزرقاء العديدة التي استعرضها على مدار الفيلم.. ومع ذلك فحتى بعد أن قرر الثلاثة «باستنطاع» شديد أن يواصلوا استمتاعهم بالمصيف اعتمادا على إيقاع النساء فى حبهم وأخذ فلوسهن «وهو عمل يقدمه الفيلم بترحيب وتأييد شديدين ومن خلال ثلاثة نجوم جذابين وكأنها نصيحة غالية للشباب لحل أزمتهم الاقتصادية بأهون السبل وأمتعها..» فإننا لا نرى واحداً منهم يكسب مليماً باستثناء عادل إمام الذى أقبلت عليه كل نساء المصيف العجائز كأنه طرزان.. ورغم أن ساقيه كانتا تخذلانه طوال الفيلم فيعجز عن مجرد الوقوف.. ويريد الفيلم أن يقنعنا أن عادل إمام يمكن أن يكسب من هذا العمل المتواصل نقوداً تكفى الإنفاق على زميليه فى هذا الفندق الفخم.. بل وأن ينتقل سمير صبرى أيضاً إلى شاليه خاص يتفرغ فيه لرسم خططه الاستراتيجية للإيقاع بالدكتورة فاطمة (ماجدة) العانس الجادة جداً المهتمة بالعلم والأدب إلى حد أن تحمل حقيبة «سامسونايت» على البلاج لتنتهى من بحثها الخطير فى موضوع لا نعرفه أبداً فالعانس التي قضت أربعين سنة من عمرها متفرغة «للبحث» لابد أن يقدمها الفيلم بهذا الشكل المفتعل والمبالغ فيه.. ومع ذلك «فالست الدكتورة» تخر صريعة من أول رمش من سمير صبرى الذى لا يمكن أن يقاوم جاذبيته أحد وتنطلى عليها كل الحيل الساذجة بعد ذلك كتلميذة فى الإعدادى لم تر رجلاً من قبل. لا يمكن أن يقال إن هذا كله يمكن قبوله بالمنطق الكوميدى.. فعلاقة ماجدة بسمير صبرى بالذات لم تكن كوميدية أبداً بل ولم يكن الفيلم كله كوميديا من قريب أو من بعيد رغم أن مخرجه محمد عبد العزيز الذى فشل حتى فى خلق الجو المرح خفيف الدم الذى حققه فى أفلامه السابقة.. وساعد على الإجهاز على أى احتمال للكوميديا هذه الثرثرة المخلة والقصص الفرعية من الأخت الصغيرة حياة قنديل التي تريد أن تتزوج بسرعة نفس حبيب أختها الكبرى.. والأخت الأخرى ليلى حمادة التي تعشق الرقص البلدى كقضية حياتها..

لقد ضحكنا بالتأكيد فى المشاهد التي ظهر فيها عادل إمام. بينما لم يكن سمير غانم على مستواه السابق بحكم طبيعة الدور والفيلم كله ورغم حضوره القوى الخاص.. ومع ذلك فإن السيناريو لم يستخدم هذين النجمين الموهوبين استخداماً ذكياً على مدار الفيلم وأسرع «باخفائهما» بعد الثلث الأول لحساب القصة الرئيسية

شـديدة الافـتـعـال والملال ووقـعنا مـرة أخـرى فى مـشـاهد الحب «الكئيبة» البطيـئة والدروس الأخـلاقـيـة عن الأفـاق الذى أحس بـالندم ووقع فـى الحب فـرفض الفلوس والشبـان والفتيات الذين اكتشـفوا فجأة أنهـم مـخطئون.. بينمـا الخطأ الأول هو أن يصنع مـحمد عبد العزيز فيلماً كهذا يتراجع فيه مستواه كثيراً حتى عن أفلامه السابقة.. ومطلوب منه الآن أن يقرر وبسرعة: كوميديا أم «بحبك يا محمود»!!.

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/١٢

عندما يسقط الجسد

ويرقص محمود ياسين..!

فلسفة «اخطف واجرى» هى الدعوة التى يحرضك هذا الفيلم على أعتناقها.. بعد أن يقنعك بأن المدرس الأديب الشاب محمود ياسين الذى انتقل من الصعيد إلى القاهرة كان ساذجاً حينما تصور أن الحب والأخلاق والبراءة عملة يمكن أن تنجح فى مجتمع عصرى حافل بالعلاقات الحيوانية.. تلميذة صغيرة (نورا) تخوض عالم الليل مع قوادة.. وصحفى غريب (سمير غانم) يمارس صحافة أشد غرابة يحضر فيها حفلات الشراب والنساء فقط.. وسيدة صالونات مدعية أدب تتصيد الرجال فى فراشها (مريم فخر الدين) وحفلات «زار» تدار فيها «الرذيلة!».. وسط هذا الجو الغريب لا أحد شريف على الإطلاق سوى راقصة الكباريه (ناهد شريف) التي تلعب الدور الخالد للمومس الفاضلة التى تعمل بشرف وهى مريضة بالسل أو بالإنزلاق الغضروفى لا أحد يدرى بالضبط.. ولكنها الوحيدة التى تحب بصدق هذا الأديب الشاب القادم من الصعيد لتنهال عليه كل نساء القاهرة وكأنه آخر رجل فى العالم..

وهى الوحيدة التى تحمل الحكمة لتوقظ البطل المخدوع على أن مجتمعه كله قائم على فلسفة «اخطف واجرى» التى تحرضه فى النهاية على اعتناقها وهى تصرخ من خلال دموعها المتشنجة.. وهكذا فإن فيلماً يدين كل شخصياته ويفضحها يلتقط من بينها المومس ليجعلها حاملة أختام الشرف والحكمة!

القصة كان يمكن أن توحى بأشياء كثيرة جيدة.. ولكن السيناريو كعادة السينما المصرية يحولها إلى مجرد مشاهد طويلة ممطوطة يقدم بها أكبر قدر من الرقص والضحك والجنس.. والمخرج نادر جلال يحولها إلى مجرد خطوة أخرى فى طريق إنحداره السريع نحو ما يتصور إنه نجاح تجارى.. والشىء الوحيد الذى يمكن

احتماله هو سمير غانم الذى يبعث الضحكات كعادته فى جسد ميت وبموهبته الخاصة المجردة.. ولكن المثير للدهشة هو ما يفعله محمود ياسين بنفسه حين يقبل أدواراً كهذه يوافق فيها على أن يرقص ويقول أى كلام يكتبونه له.. عزيزى الممثل الموهوب بالفعل.. متى تنوى أن تغنى؟

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٣/١٩

كفانى يا وجع القلب!

حسن يوسف مخرجا .. إلى اين ؟!

كنت معجباً بمحاولة الممثل حسن يوسف الذكية لأن يتخطى نفسه والدائرة المغلقة للأدوار التقليدية ولأن يتحول إلى مخرج لعله يقدم جديداً.. وفى فيلميه السابقين كمخرج **«ولد وبنت والشيطان»** و**«الجبان والحب»** لم يكن حسن يوسف مخرجاً سيئاً وصنع شيئاً لا يختلف كثيراً عما يصنعه «عمالقة» الإخراج عندما..

ولكن فى فيلمه الثالث **«كفانى يا قلب»** نحس أن حسن يوسف يريد أن يكرر نجاح «الجبان والحب» على المستوى التجارى.. فالقصة تتكرر.. ولكن بدلاً من شاب يحقق طموحه فى النجاح والحب من خلال علاقاته بعدد من النساء فنحن هنا أمام الفتاة فوزية رمضان التى تحقق طموحها فى النجاح والحب أيضاً من خلال علاقاتها بعدد لا حصر له من الرجال..

والقصة تحمل إمكانيات كبيرة بالتأكيد لعمل نوع من الدراسة الاجتماعية لكثير من الحقائق والعلاقات والمصالح التي تحكم بعض الشرائح الخاصة جداً من حياتنا.. بعض ملامح الوسط الصحفى والسينمائى مثلاً.. وأوهام «النجاح» والتسلق الاجتماعى والصعود السريع التي تراود بعض شبابنا وفتياتنا الذين ينطلقون من النقطة الخاطئة.. ولكن يظل ما عرضه الفيلم نموذجاً خاصاً جداً لفتاة جميلة تحقق كل اهدافها بسهوله شديدة جدا لا يمكن أن تحدث بهذا الشكل إلا فى هذا الفيلم.. لأنها تحدث بالتأكيد فى الواقع ولكن بأساليب أخرى لم يحاول الفيلم أن يتعمقها.. فليس هناك سبب واحد لأن يعين رئيس التحرير فتاة شبه أمية لتعمل صحفية فى جريدته الكبرى لمجرد أنها جميلة وأنها معجبة بمقالاته.. ولكى يرسلها فوراً فى مهمة صحفية إلى أوربا أقرب إلى مهام المخابرات الأمريكية.. وفضلاً عن أن فتاة تمارس صعودها بهذا الأسلوب المضحك هى أقرب إلى فتاة الليل منها إلى أى نموذج صحفى حقيقى.. فإن الصحافة بكل مساوئها ليست بهذه البشاعة.. والفيلم الذى

ألفه صحفى وكتب له السيناريو صحفى يختار من الصحافة نماذج شديدة القبح – على المستوى الشكلى والموضوعى – ليقنعنا فى محاولة مفتعلة للجرأة والنقد الاجتماعى.. بأن هذه هي الصحافة..

بل أن الفتاة التى تمر بكل الأوساط التي تقتحمها كما تمر السكين بالزبد.. تتحول إلى نجمة سينمائية هائلة بنفس البساطة.. ولا ندرى ما هذا السر الخطير الذى تملكه أياً كان جمالها.. فالبلد ملىء بفتيات جميلات لا يمكن أن تكون كل الأبواب مفتوحة أمامهن بهذه السهولة.. وعلى المستوي الدرامى فإن الفيلم لا يكلف نفسه عناء تبرير هذه الشخصية الغريبة.. ولم يجعلها تخوض أى صراع نفسى أو تتردد لثانية واحدة قبل أن تقدم على أى مخاطرة جديدة ابتداء من السفر إلى أوربا وهى لا تعرف كلمة أجنبية لمراقبة مدير مرتشى إلى موافقتها ببساطة على تهريب الماس.. رغم أن نشأة الفتاة الشعبية البائسة المحافظة وكونها زوجة لرجل طيب وأما لطفلة لا تتفق كلها مع اندفاعها هذا الكاسح المدمر وبدون أى ذرة تفكير أو تردد.. ورغم كل المحاولات الساذجة لإلقاء المسئولية على المجتمع.. فأى مجتمع هذا.. وكم فى هذا المجتمع من فوزية رمضان؟..

ولكن الفيلم لا يحاول أن يبرر شيئاً ولا أن يناقش شيئاً.. لأنه كان مشغولاً أكثر بوضع «كل البيض فى سلة واحدة» وأن يقدم للمشاهد كل الأشياء التي تضمن النجاح.. الدراسة الاجتماعية والنفسية لنشأة الفتاة فى الجزء الأول.. والجزء السياحى المفتعل لمجرد أن «البيه المدير» جميل راتب الذى تراقبه الفتاة سافر إلى النمسا.. ثم الجزء السياسى المتأثر جداً بمشاهد التعذيب فى **«الكرنك»**.. ثم فواجع حسن الإمام الميلودرامية الأخلاقية حيث يعاقب الأشرار ويسجنون ويموت الأب وتصاب الابنة بالشلل.. والنقد الاجتماعى والكوميديا وحتى الاستعراضات الغنائية الراقصة و«كافة شىء» يمكن أن يعجب المتفرج .. والنتيجة أن حسن يوسف لم ينجح فى تحقيق شىء واحد.. بل أن مستواه كمخرج يتراجع بالتأكيد عن «الجبان والحب» .. بل يتراجع مستوى كل العناصر الفنية الأخرى حتى موسيقى جمال سلامة نفسها وإيقاع الفيلم البطىء المرهق الذى لا يتفوق فيه سوى ديكور نهاد بهجت وأداء شمس البارودى.. وكفانى يا حسن!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٤/٧

فيلم جيد .. وفيلم ردئ جدا .. والمخرج واحد

عندما يسقط الحب فى الزجاج

هذا العنوان العبقرى ليس من عندى.. وإنما هو لصديق خبيث لاحظ أن للمخرج الشاب نادر جلال ثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد.. هى **«عندما يسقط الجسد»** و**«فتاة تبحث عن الحب»**.. و**«امرأة من زجاج»**.. فقام بتركيب الأسماء الثلاثة فى هذا العنوان العبثى!..

وفى السينما المصرية أشياء كثيرة عبثية (ابسيرد) بمعنى أنه لا يمكن فهمها.. لأنها لا يمكن حدوثها فى أى سينما أخرى عاقلة.. منها مثلاً أن يشكو أغلب شباب السينمائيين من البطالة وانعدام الفرص لكى نفاجأ بثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد لمخرج شاب واحد..

وليس الذنب بالتأكيد هو ذنب نادر جلال.. فظروف أزمة دور العرض هى التى تحبس أفلام كثير من المخرجين فى العلب.. لكى تطلق ثلاثة أفلام لنفس المخرج - لابد أنه أخرجها فى أوقات متباعدة.. لكى تعرض كلها معا.. تماما كما كنا نلاحظ أن كل الأفلام بطولة محمود ياسين .. ثم نفاجأ فى الموسم التالى بكل الافلام بطولة حسين فهمى.. ثم يعود نور الشريف ليطل برأسه.. ولا أحد يعرف فى كل الحالات ما هى القواعد التى تحكم اللعبة.. إذا كانت هناك قواعد أصلاً!..

ولكن الدلالة الواضحة لصعود نادر جلال السريع هذا.. ليست فى كونه صعوداً أو انتشاراً «نادراً» فلقد تعودنا أن يكون السوق ملفقاً كله على أفلام حسن الإمام مثلاً فى فترة من الفترات.. ولو أننا سرنا فى شارع واحد فرأينا ستة أفلام لحسام الدين مصطفى لما اندهشنا.. ولكن الجديد الآن هو أن جيل «الشبان» أصبح قادراً

على أن يصنع هذا أيضاً.. والمعنى الواضح – بغض النظر عن قواعد عرض الأفلام التى لا يمكن أن يفهم خباياها أحد – هو أن الشبان فهموا «العملية» جيداً.. وأصبحوا «أبناء سوق».. كما سحبوا البساط من تحت أقدام «الكبار».

هل يعنى هذا تغييراً ما فى السينما المصرية؟.. كلا بالطبع.. فالمسألة لم تعد مسألة أجيال إلا من حيث السن.. ولكنك تستطيع أن تضع اسم هذا الجيل.. على فيلم الجيل الآخر.. دون أن يهتز أى مقعد فى أى سينما.. ودون أن ينهار أى «أفيش»!!.

ومع ذلك فقد كان نادر جلال يعد لنا مفاجأة حقيقية هذا الأسبوع.. فنفس المخرج الذى يقدم فيلمين غاية فى السوء.. هو الذى يقدم فيلما ثالثاً جيداً على كل المستويات.. وهى مسألة لا تحدث أيضاً إلا فى السينما المصرية!

منذ أسبوعين تحدثنا عن **«عندما يسقط الجسد»** الذى يفترض أن شاباً قادماً من الصعيد فوجىء فى القاهرة بأن القاعدة الذهبية التي تحكم الجميع والتى ينصحنا الفيلم باتباعها فيما تبقى لنا من العمر.. هى «اخطف واجرى»..!

وفى **«فتاة تبحث عن الحب»** ينقل كاتب السيناريو محمد أبو يوسف فيلم سيدنى بولاك الأمريكى «هذه الملكية مدانة» الذى مثلته ناتالى وود وروبرت ريدفورد من نحو ١٥ سنة نقل مسطرة.. ولكنه «ما يجيبش سيرة» طبعاً وليست هذه هى المشكلة..

المشكلة هى أن كل من شاهد الفيلم الأمريكى القديم نسبياً لابد أن يقتل نفسه كمداً وهو يشاهد نفس الأحداث والشخصيات فى جو مصرى ناطق باللغة العربية وهى تبدو أشد غرابة مما كانت بالإنجليزية..

إن قضية عمال المنجم الذين يستغلهم بعض رؤسائهم المنحرفين ويسرقون أجورهم ويحاولون قتل المفتش الشاب القادم من القاهرة لكشف الحقيقة.. تتحول إلى «جو كباريهات» أيضاً.. حيث تمتلك شويكار محلاً غريباً يلهو فيه العمال التعساء ويغنون وراء السيدة الجميلة: «تعاليلى يا بطة.. لاعبينى النطة.. نار حبك شطة» وهم يسكرون جميعاً مع رؤسائهم اللصوص فى «تعاون» ظريف جداً.. بل إن السيدة الطروب تقدم ابنتها الشابة الحسناء لتغنى أيضاً للزبائن وتحاول تزويجها من أحد أثرياء المنطقة لينقذهم من محنتهم المالية.. وتتحول هذه الأفكار الجيدة إلى مشاهد مسطحة وشخصيات ساذجة.. وجه غير مصرى وفواجع تصرخ فيها شويكار فى نهاية الفيلم بعد أن قتلت ابنتها فتضج الصالة بالضحك!

من الصعب جداً مناقشة العناصر الفنية فى فيلم تحت مستوى المناقشة.. ليس فيه ماله علاقة بمصر سوى هذه العبارة التي لم يفت كاتب السيناريو أن يضعها على لسان على الشريف الثرى الصحراوى الذى يعلق بندقية فى كتفه ويطارد فتاة فى عمر ابنته.. عندما يؤكد أن تأميم المنجم هو سر خرابة ويتباكى صراحة على أيام «الخواجة كرياكو»!

ولكن **«امرأة من زجاج»** هو بالتأكيد شىء آخر.. بل أنك لابد أن تتصور أنك أمام مخرج آخر.. فلا يمكن أن يكون نادر جلال الذى صنع هذين «الشيئين» هو نفسه الذى صنع هذا الفيلم.. مما يطرح سؤالاً يبدو طبيعياً: فإذا كان الشبان قادرين على صنع «أشياء معقولة» أحياناً.. فما الذى يدفعهم إلى ابتذال أنفسهم غالباً؟.. سيتحدث الشبان بالطبع عن ظروف السوق والإنتاج.. ولكن نفس ظروف الإنتاج التى صنعت الجسد الساقط والباحثة عن الحب هى التى صنعت المرأة التي من زجاج.. وهذا الفيلم الجيد هو إنتاج قطاع خاص عادى جداً.. بل إنه من إنتاج منتج جديد هو مدير التصوير جمال التابعى الذى لابد من تحيته لأنه بعد أن أنتج من قبل شيئاً مثل «أخوته البنات» فإنه يستطيع أن يتجاوز هذا النوع من السينما الرديئة لينتج فيلماً جاداً إلى حد كبير لا يقدم فيه أى تنازل تجارى من رقصة أو أغنية أو مشهد جنسى..

و«امرأة من زجاج» مع هذا ليس تحفة أو معجزة ولكنه فيلم مصرى جيد بمقاييس السينما المصرية.. والغريب أن ما سوف ينقص من قيمته بالنسبة لبعض النقاد هو اسم مخرجه.. فلا أحد منهم سوف يعترف بسهولة بأن نادر جلال يمكن أن يصنع فيلماً جيداً.. ولكنه لو كان فيلماً لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين لأثاروا حوله ضجة كبيرة.. ولكن أبسط قواعد الموضوعية تقضى بألا نبخس أحداً حقه أياً كانت فكرتنا السابقة عنه.. فضلاً عن أن كل فيلم هو عمل فنى قائم بذاته وله كيانه الخاص المستقل.. وفى «امرأة من زجاج» نتأكد مرة أخرى - كما قلنا عن «سونيا والمجنون» - أن أزمة الفيلم المصري الحقيقية هى أزمة سيناريو.. والسيناريو الجيد الذى كتبه مصطفى كامل هو البطل أيضاً فى هذا الفيلم.. فالعلاقات الفردية هنا مرتبطة تماماً بالجو السياسى العام فى مصر - وكالعادة يحدد الفيلم زمنه بيافطة تقول إنه أكتوبر ١٩٦٩ - ولا تكون قصص الأبطال الشخصية إلا مجرد وسيلة روائية للكشف عن موقف عام.. فمحمود ياسين وكيل

النيابة الشاب الذى يتعامل مع القانون كمجرد مواد ونصوص حرفية أو «ورق وبس» لا يبدو مشغولاً بأى قضية أخرى من قضايا بلده.. وهو يستأنف علاقته بحبيبته القديمة وزميلة دراسته سهير رمزى بعد أن تزوجت برجل قوى النفوذ «صلاح نظمى» مما اصطلحوا على تسميتهم بمراكز القوى.. وهو رجل مشغول بمطاردة العناصر الوطنية وخنق أى حرية للتعبير بتلفيق التهم للناس ووضعهم فى السجون باعتبارهم مجرد أرقام فى كشوف.. وتجىء التهمة الجاهزة لرقم ١٣ عبد الرحيم الزرقانى أستاذ القانون الذى لابد أن يعاقب لمجرد أنه يبدى رأيه لتلاميذه فيما يجرى ويعلمهم الحق والحرية.. فهو يتهم بمداهمة أسرة كاملة بسيارته بحيث يموت اثنان ويصاب اثنان.. ولا يكون أستاذ القانون بريئاً فقط من هذه التهمة الملفقة.. وإنما يكون وكيل النيابة الشاب نفسه هو وصديقته زوجة الرجل القوى المتحكم فى حريات الناس.. هما مرتكبا هذا الحادث الذى يتكتمانه بالطبع ستراً لعلاقتهما.. وتجىء المفارقة بعد ذلك عندما يكلف وكيل النيابة هذا بالذات بتحقيق الحادث.. وحتى هذه الصدفة التي قد يقدمها فيلم مصرى آخر ببساطة يبررها السيناريو المحكم تبريراً مقنعاً.. ثم من هذه العناصر الدرامية المعقدة يقيم الفيلم بناءه المثير المتدفق ورغم المونتاج الردىء الذى يفتقد أى إحساس بتوقيت القطع من مشهد لآخر.. وكما يحدث فى الأفلام السياسية التي تأثر بها هذا الفيلم تأثراً واضحاً.. فإن الصورة المعتمة لابد أن تحمل بصيص أمل.. فليس المدان هنا هو هذا المجرم الفرد أو ذاك وإنما هو نظام كامل يدوس القانون ويزيفه حسب احتياجاته الدكتاتورية ويكبت حريات الناس ويدمر كل مبادراتهم للحركة والتعبير.. والذين يعبدون الأصنام فقط هم الذين سوف يعتبرون هذا الفيلم انتهازياً.. لمجرد أنهم ينكرون أنه فى تلك الفترة التي يتحدث عنها الفيلم كانت هناك أية أخطاء.. وهم ليسوا أقل تزييفاً من الذين ينكرون أنها كانت تحمل أية مزايا.. أما الحقائق المجردة لكل جوانب الصورة فلا يتحدث عنها أحد!

ولكن يظل هناك دائماً شباب يتصدون للحقيقة وحدها ومهما كلفهم هذا من بطولة.. مثل وكيل النيابة الشاب الذى يرفض الاستمرار فى المهزلة ويقف فى وجه نظام كامل حتى لو كانت النتيجة الطبيعية هى قتله كمجرد جرذ حاول أن يقول لا.. ويبلغ من شجاعة الفيلم أن يرفض النهاية السعيدة التى ترضى فقط متفرجاً ساذجاً.. بل ويجعل المحكمة ترفض مجرد سماع المرأة القاتلة التى حاولت أن تقول

الحقيقة.. كما يرفض أيضاً تلك النهايات الساذجة والمنافقة التي تضحك على الناس وتزيف الواقع.. ومقابل هذه الإيجابيات كلها يمكن قبول كل السلبيات الصغيرة في فيلم جيد يقول شيئاً حقيقياً وبمستوى لا بأس به خصوصاً عندما يصدر عن مخرج «تعاليلى يا بطة» و«الجسد الساقط»!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٤/٩

فى مهرجان كان..

٤ أفلام عربية فى مواجهة الدعاية الاسرائيلية

مسألة تدعو للغيظ أن يختفى الفيلم المصري تماماً فى مهرجان يعتبر أهم سوق للأفلام فى العالم.. لا يطمح أحد بالطبع إلى أن يشترك أحد أفلامنا فى المسابقة الرسمية مثل اليونان التي مثلها فيلمان وأسبانيا التي مثلها فيلم.. ولكن برامج المهرجان الأخرى تقدم أفلاماً لا حصر لها يتردد من خلال اسم كل بلاد العالم.. وحتى «سوق الفيلم» الذى يضم مئات من الأفلام لا يشترط فيها مستوي فنى معين وتكون بهدف التسويق أو الدعاية.. لم يكن بينها أيضاً فيلم مصرى واحد بعد أن غامر حسن يوسف على مسئوليته الشخصية بعرض فيلمه **«كفانى يا قلب»** الذى لم يصل ولم يعرض.. أما هيئة السينما المصرية نفسها فلم يكن لها أى وجود على الإطلاق إلا فى شخص عبد المنعم سعد مدير المهرجانات وبلا فيلم واحد سوى الفيلم القصير «كا» عن دور «الروح» فى التاريخ الفرعونى.. وجاء مخرجه ناجى رياض حيث قضى عدة أيام فى كان عرض خلالها فيلمه فى برنامج «الفن والتجربة».. بينما تطوع السينماتيك الفرنسى بمفرده بعرض فيلم شادى عبد السلام فى عروضه الجانبية.. وغير هذا لم يكن لمصر وجود فى مهرجان كان.. وكان لابد أن نحس بالغيظ لأن علمنا ليس موجوداً بين أعلام العالم التى ترفرف فى كل مكان..

ولكن برنامج «نصف شهر المخرجين» قدم فيلم **«عرس الزين»** للمخرج الكويتى خالد الصديق.. وفيلم **«شمس الضباع»** للمخرج التونسى رضا الباهى.. وفى السوق عرض فيلم **«عمر قتلته الرجولة»** لمرزاق علواش الجزائرى وفيلم **«لبنان.. لماذا؟»** لجورج شمشوم اللبنانى.

وفى السوق أيضاً عرضت إسرائيل ستة أفلام: «عملية الرعد» و«فيلم والطار» و«تل حلفون لا يرد» و«خديعة غشاش» و«عائلة زاناى» و«الحديقة»..

فى الفيلم التونسى «شمس الضباع» وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه الشاب رضا الباهى يقدم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية المتخلفة فى قرية صيادين فقيرة

من خلال عدة شخصيات أهمها التاجر الغنى الذى يستغل الجميع.. العمدة الذى يساعده على تحقيق أغراضه.. وصياد شاب متمرد على هذه الأوضاع.. ورجل كهل يحمل الخبرة والتجربة من خلال اشتراكه فى الحروب التي خاضتها فرنسا أثناء احتلالها لبلاد المغرب العربى.. وتظل هذه العلاقات خامدة تحت السطح إلى أن يهبط فجأة على الشاطىء رجال الأعمال الألمان الذين يقررون بناء فندق كبير على شاطىء هذه القرية لموقعها الممتاز وتحويلها إلى قرية سياحية.. ويسخر رضا الباهى بعنف من التحولات الاجتماعية الخطيرة التي تطرأ على علاقات هذه القرية الفقيرة.. وكيف أن كل الأطراف القادرة تحاول الاستفادة من هذا الحدث اقتصادياً.. على حساب قيم وتقاليد القرية القديمة.. وفى مواجهة كل محاولات أهالى القرية أنفسهم لوقف هذا التحول المظهرى الذى لم يستفيدوا منه شيئاً.. ويحقق رضا الباهى مستوى متقدماً سينمائياً وموضوعياً مما يبشر بميلاد مخرج تونسى جديد موهوب.. كما يلعب الممثل المصرى محمود مرسى دوراً رئيسياً فى هذا الفيلم يدهشنا فيه بلهجته التونسية المتقنة.. ولكن الغريب أن يضطر المخرج التونسى إلى إنتاج فيلمه الأول العربى لحماً ودماً بالاستعانة بشركة إنتاج هولندية..

وتفاجئنا الجزائر أيضاً بمخرج شاب جديد يخرج فيلمه الأول هو مرزاق علواش الذى يقدم فى **«عمر قتلته الرجولة»** الحكايات اليومية البسيطة الواقعية لشاب جزائرى هو عمر الذى يعمل موظفاً في إحدى المصالح ويعيش حياة الشباب الجزائرى العادية بين العمل الروتينى وجلسات الأصدقاء لحظات مرحهم وثرثرتهم وأحلامهم المحبطة فى الحب والفن وكرة القدم أيضاً.. ولكن عمر الذى يحاول أن يحقق رجولته من خلال قصة حب لفتاة سمع صوتها على شريط تسجيل ويحلم برؤيتها.. يعجز فى لحظة لقاء فتاة أحلامه عن مواجهتها.. ويهرب من حلمه الوحيد بالحب والانطلاق.. ونحن نسمع هذه الحكايات كلها كما يرويها عمر نفسه.. وبأسلوب كوميدى لاذع شديد السخرية والبساطة فى نفس الوقت.. وهو أسلوب واقعى شديد الجرأة والجدة يجعل من الفيلم أحد أهم وأجمل الأفلام العربية فى السنوات الأخيرة.

ويجىء فيلم المخرج الكويتى الشاب خالد الصديق **«عرس الزين»** وهو إنتاج كويتى سودانى مشترك عن قصة الكاتب السودانى المعروف الطيب صالح وتم تصويره كله فى السودان.. خطوة أكثر تواضعاً من فيلمه الأول **«بس يا بحر»** الذى

أثار إعجاب الجميع عند عرضه فى مهرجان دمشق عام ٧٢.. إن خالد الصديق هو مخرج متمكن تكنيكياً إلى حد واضح ويملك أسلوبه السينمائى المتميز. ولكن حرصه على تقديم هذا التكنيك المتقدم يجئ على حساب الإمكانيات الهائلة فى الرواية لتقديم تحليل جيد لمجتمع سودانى محافظ تحكمه تقاليد وموروثات قوية دينياً واجتماعياً.. وفى الفيلم محاولات جريئة لطرح هذه التقاليد ربما لأول مرة.. ولكن اهتمام المخرج بالمادة الفولوكلورية الغنية دفعه إلى الإكثار من مشاهد الأفراح والمآتم إلى حد مبالغ فيه.. مع إكثاره من الاستعراضات التكنيكية مثل استخدام «الزوم» والزوايا الغريبة التى أوقعت الفيلم – رغم قيمته الموضوعية الكبيرة – فى كثير من المراهقة السينمائية التي تذكرنا بأفلام يوسف شاهين الأولى..

ويقدم المخرج اللبنانى جورج شمشوم فيلمه التسجيلى الطويل **«لبنان.. لماذا؟»** كمحاولة لتفسير حرب لبنان الدموية التي استمرت تسعة عشر شهراً.. وبينما يحاول تقديم القضية من كل جوانبها ومن خلال الشهادات المصورة لكل أطرافها المتصارعة وبوجهة نظر «محايدة».. فإنه فى النهاية لا يفسر شيئاً ولا يبدو محايداً رغم أنه لا يطرح أى وجهة نظر محددة.. فنحن طوال ساعتين نتابع أحاديث أقرب إلى الطابع التليفزيونى مع مجموعة من الشخصيات السياسية والعادية فى الصراع اللبنانى بينها كميل شمعون وكمال جنبلاط وصائب سلام وريمون ادة وعدد من الصحفيين والفنانين وقادة المقاومة.. وتتوالى شهاداتهم وأجاباتهم حول نفس الأسئلة توالياً ميكانيكياً يتكرر إلى حد الملل.. وباضطراب شديد فى طرح وجهات النظر مع ميل واضح من المخرج إلى إبراز وجهات نظر اليمين.. وبين وقت وآخر يقطع المخرج على مشاهد لشوارع بيروت المخربة التي لا تقدم جديداً.. ثم عندما يقدم مشاهد المعارك تبدو باهتة ومفتعلة كأنها «بروفات» معركة تجرى خصيصاً من أجل التصوير.. لدرجة أن بعض المتقاتلين كان ينظر إلي الكاميرا ويبتسم!

ومن الجانب الآخر يجيء الفيلم الإسرائيلى **«عملية الرعد»** للمخرج والمنتج مناحم جولان أكبر اسم فى السينما الإسرائيلية والذى يمارس إنتاجه المشترك مع كل العالم.. ويدور الفيلم حول الغارة الإسرائيلية الشهيرة على مطار عنتيبى فى العام الماضى لإطلاق سراح الرهائن الإسرائيليين الذين اختطفهم أربعة من المسلحين اثنان منهم فرنسيان واثنان عرب.. وذلك فى الطائرة التى كانت تقلهم من اثينا إلى باريس.. وإذا كانت السينما العالمية المتعاطفة مع الصهيونية قدمته فيلمين عن نفس

الغارة التى وجدت فيها مادة هائلة للمغامرة.. فإن مناحم جولان يقول فى إعلان فيلمه «إنه الفيلم الذى لم يكن يستطيع تقديمه إلا الإسرائيليين».. وهو يعرض المغامرة من وجهة نظر إسرائيلية صارخة بالفعل.. يتحول فيها الإسرائيليون إلى مجرد ملائكة مسالمين يريدون فقط أن يعيشوا.. بينما يجيء هؤلاء «الإرهابيون» لقتلهم وذبحهم بلا سبب.. ويختار لدور قائد المختطفين الألمانى الممثل النمساوى كلاوس كينسكى الذى تنطلق ملامحه بشراسة دموية.. لم يركز كثيراً على الأطفال والنساء العجائز الذين يتعرضون لهذه المذبحة.. وعلى اتصالات المختطفين بالشخصيات العربية التى تتحدث باللغة العربية.. كما يركز فى المقابل على قوات الكوماندوس الإسرائيلية التى تخوض المغامرة ببطولة خارقة بالطبع.. ويظهر فى الفيلم اسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق الذى وافق على التصوير بنفسه من أجل هذا الفيلم هو ومجلس الوزراء الإسرائيلى كله.. ورغم هذه الإمكانيات الهائلة كلها التى وضعت تحت تصرف «عنتيبى الإسرائيلى» فقد جاء فيلماً من أفلام المغامرات أو «الأكشن» من الدرجة الثالثة.. متأثراً جداً بهذا النوع من الأفلام الأمريكية وإلى حد استخدام موسيقى «الكوبرى» الأمريكية.. ولكنهم يقدمون كل شيء متقناً ومقنعاً إلى حد أن الصالة التي عرض بها الفيلم – وقد عرض أكثر من مرة خلال المهرجان – صفقت كثيراً عند انتهاء الفيلم.. وكان المخرج الإسرائيلى مناحم جولان سعيداً بالطبع بهذا التصفيق وهو واقف بنفسه على باب الصالة عند بدء العرض يتفرس فى وجوهنا.. ووسط حملة دعائية مكثفة جعلت الوفد الإسرائيلى – رغم عدم اشتراكه فى المسابقة الرسمية – من أنشط وفود المهرجان.. ليس فقط من خلال الركن الخاص «ستاند» الذى استأجرته إسرائيل فى فندق الكارلتون لتوزيع النشرات عن أفلامها.. بل وإغراق كان كلها بهذه النشرات.. وعرض أكثر من فيلم إسرائيلى ضمن أفلام السوق وأكثر من مرة.. وتوزيع الإعلانات حتى عن أفلامها القادمة.. ولكنى أحسست بغصة حقيقية عندما وجدت كوماً من البرتقال فى بهو الفندق.. وعندما قدمت لى إحدى الفتيات برتقالة لامعة كنت على وشك أن أشكرها قبل أن تتراجع يدى عن البرتقالة.. فالورقة الملصوفة على البرتقالة كانت تحمل كلمة «يافا».. ولم يكن ممكناً أن آكل قطعة من لحمى!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٦/١١

«قمر الزمان».. هل سقطت الأسطورة

بالصدفة البحتة كان حسن الإمام يتحدث فى برنامج ركن الأطفال بالإذاعة فى نفس اليوم الذى شاهدت فى مسائه آخر أفلامه **«قمر الزمان»**

فى البرنامج الإذاعى سألته المذيعة عن رأيه فى النقد الذى يوجه إلى أفلامه فقال بحماس شديد إنه يحب النقد جداً.. يا سلام على النقد اللى يقول لى أنت كنت كويس فى إيه ووحش فى إيه.. لكن اللى بيحصل ده شتيمة مش نقد.

ورغم أن قصة حسن الإمام مع النقاد أصبحت قصة قديمة جداً ومملة.. فقد خطر لى أن أقول له أن أحداً لا يشتمه.. لأنه لا معارك شخصية بين النقاد وحسن الإمام.. ولكن الذى يحدث بالفعل أن النقاد يهاجمون أفلامه.. وهذه بالضبط هى وظيفة النقد أمام الأفلام الرديئة.. والهجوم على فيلم ردىء لا يمكن أن يكون «شتيمة» لمخرجه.. وهذه مسألة كنت أظنها بديهية..

وكلنا نتفق طبعاً مع حسن الإمام على أن النقد الجيد هو الذى يحلل عيوب الفيلم ومحاسنه.. ولكن ما العمل إذا لم تكن للفيلم محاسن على الإطلاق؟.. وماذا يبقى للناقد إذا لم يكن الفيلم فيلماً أصلاً.. وهى مسألة كثيراً ما تحدث؟..

إن الكلام عن السيناريو والإخراج والتصوير والمونتاج يصبح شيئاً مضحكاً جداً وساذجاً فى فيلم يفتقد أصلاً هذه العناصر. لأنه مجرد حدوتة تدور على الشاشة لمدة ساعتين، دون أن تنتمى للفن من قريب أو من بعيد.. والناقد يضحك على نفسه وعلى قرائه عندما يضيع وقته ووقتهم فى افتراض أن المخرج كان يستند أصلاً إلى السيناريو .. أو أن مجرد قص ولزق اللقطات وترتيبها وراء بعضها كان يعنى أن هناك «مونتاج».. بل أننى شاهدت أخيراً فيلماً جديداً لم يعرض بعد لم يكتب عليه

اسم كاتب السيناريو ولا المونتير لأن المخرج هو الذى قام بهذا كله ثم خاف أو خجل من أن يضع اسمه..

هذه هى الأفكار العامة التي يثيرها كلام حسن الإمام فى برنامج الأطفال الذى قد يصدقه الأطفال «لأنهم أطفال»..

ومع ذلك فقد خطر لى أن أجرب هذه القاعدة النقدية التى يطالب بها مع آخر أفلامه الذى رأيته فى نفس المساء.. **«قمر الزمان»**.. وأن أحاول بشكل «مدرسى» أن أبحث عن عيوبه ومحاسنه..

القصة التي يقول حسن الإمام على الشاشة أنها من تأليفه تحكى عن بنت (نجلاء فتحى) نزحت من المنصورة إلى القاهرة طلباً للرزق.. تبحث عن أحد أصدقاء أبيها فتكتشف أنه مات.. يحاول جاره (محمد شوقى) أن يغتصبها.. ينقذها من براثنه شاب يعمل ساحراً فى مدينة الملاهى (سعيد صالح).. الذى يأخذها لتعمل جرسونة في كازينو الملاهى، ولكنها تفشل لأنها لا تعرف الحساب وتتفرج ببلاهة على ألعاب الحاوى..

مع أن حسن الإمام ابن المنصورة يعرف أنها مدينة متفتحة جداً وأجمل من القاهرة، وبناتها لسن بهذا القدر من البلاهة.. بل ربما كان العكس صحيحاً.. لكن نفوت دى!.. بعد أن نتصور وتتصور نجلاء فتحى نفسها أن هناك قصة حب بينها وبين سعيد صالح.. نكتشف أن قصة الحب هى بينها وبين مصطفى فهمى.. وهو يصلح موضوعاً لفيلم في حد ذاته.. فهو راقص باليه اشترك فى الحرب فأصيب بالعرج فتعقد جداً وعمل لاعباً للعرائس ومعه أبو بكر عزت.. ومع ذلك فهم يسمونه الأستاذ ويحترمونه جداً وكأنه صلاح السقا شخصياً، وليس مجرد لاعب عرائس فى «حديقة ملاهى» رخيصة جداً.. وهذه المجموعة كلها تسكن فى أكشاك فى حديقة الملاهى أفخر بكثير من حجرتى شخصياً.. وتقيم نجلاء فتحى معهم ولكن بأدب شديد جداً بالطبع.. ويخترع منها مصطفى فهمى اختراعاً هائلاً بأن يجعلها تغنى مع العرائس.. كيف ومن الذى دربها وعلمها الغناء والرقص لا أحد يدرى.. ويحدث سوء فهم غريب الشأن عندما يهجم سعيد صالح على نجلاء بلا مناسبة ويهم بتقبيلها مع أن علاقته السابقة معها لا يمكن أن تؤدى إلى ذلك.. ولكن لمجرد أن يضبطهما مصطفى فهمى فى هذا الجرم المشهود فيرزعها قلمين ويطردهما.. ولكن العرايس الخشبية – وفيها شيخ وقور يلقى المواعظ بدلاً من عبد الوارث عسر – تنطق بمشيئة

حسن الإمام وتتحول إلى كائنات حية تنادى نجلاء وتطالبها بالعودة فتعود بالطبع إلى حيث كان مصطفى فهمى ينتظرها!

ما الذى يمكن أن يفهمه أو يخرج به أى أحد من هذه القصة إذا كان هذا الذى لخصته لكم يمكن أن يكون «قصة»؟

السيناريو والحوار الذى كتبه بهجت قمر لا يجد أمامه بالطبع شيئاً يملأ به فيلماً المطلوب أن يكون «وزنه ٢١ كيلو!».. فيمط فى الأشياء والحواديت التافهة والصعلكة فى الشوارع والملاهى والمواقف المفتعلة.. والشخصيات التى تظهر وتختفى لكى تضحكنا (يونس شلبى - محمد نجم - هالة فاخر).. فضلاً عن أبو بكر عزت الذى بدد طاقته فى شىء بلا ملامح وكمجرد تابع متخصص فى إسعاد البطل ورفع حالته المعنوية..

ولأن حسن الإمام خطر بباله هذه المرة أن يستخدم «اختراع» العرائس وأن يجعل لها دوراً دراميـاً.. فقد افترض السيناريو قيام علاقة حية بين البطلة والعرائس.. وهى مسألة يمكن أن نفهمها فى مشهد حلم نجلاء فتحى بالعرائس.. ولكن المصيبة أن السيناريو والاخراج صدقا ما اخترعاه وحولا الحلم إلى حقيقة.. واذا بالعرائس الخشبية تنطق وتتحرك وتتدخل فى مصائر الشخصيات وتقنع نجلاء فتحى بالعودة..

وفى خلط و«لخبطة» هائلين بين الوهم والواقع.. بحيث خرج دور العرائس من حدود الأحلام إلى تحريك الواقع نفسه.. وهى مسألة مضحكة بالطبع لا سبب لها إلا فقر المادة الواقعية نفسها وعجز الفيلم من حل مشاكل مفتعلة إلا بحلول خرافية.. وإلا فكيف يفسر لنا حسن الإمام أن العرائس علمت نجلاء فتحى القراءة والكتابة بالفعل بمجرد أغنية استمرت نصف ساعة بملل شديد.. وكيف لم يسجل اختراعه العجيب هذا فى الشهر العقارى باعتباره الحل العبقرى الوحيد لمشكلة محو الأمية؟! دعك من قدرة العرائس الهائلة على حل المشاكل الغرامية وإعادة كل حبيبة شاردة إلى حبيبها الدائخ!

الإخراج: إذا كان حسن الإمام مشهوراً بعالمه الخاص الذى يدور عادة فى الكبارية ووسط كمية ضخمة من اللحم الأبيض الحى والدخان الأزرق وغناء شفيق جلال والمشهد الفاجع والقلمين اللذين لابد أن يفرقعهما أحد على خد أو حتى على «قفا» أى أحد.. فإنه فى هذا الفيلم يبدو كما لو كان قد فقد تماماً حتى مفردات هذا

العالم الخاص.. وهو ينكشف تماماً عندما يتخلى عن عالم اللحم الحى ليلجأ إلى العرائس الخشبية.. وفى بداية الفيلم حاول أن يرضى «ضميره المهنى» فقدم راقصة تركزت كاميرا رمسيس مرزوق على الجزء الأسفل من جسدها أمام وخلفاً. ثم ثلاث راقصات من شقوق شارع محمد على خرجن من الشمال ودخلن من اليمين أكثر من مرة وكل منهن ترقص على حدة بلا أى علاقة مع الأخريات ولا مع الفيلم.. ثم بعد ذلك لم يجد أى مناسبة أخرى للحم الحى وبدا أن الفيلم أفلت منه تماماً.. لا شىء يحدث.. مواقف باردة وحوار سخيف وإيقاع قاتل يدفعك للهرب بعد ربع ساعة من صالة خالية لأول مرة فى فيلم من إخراج حسن الإمام.. الذى يبدو وكأنه نسى حتى بدائيات الحرفة نفسها.. إنه يبدأ فى إحدى اللقطات من لمبات كهربائية معلقة في الحديقة لخمس دقائق ثم تنزل الكاميرا لمجرد أن تخبرنا إن نجلاء فتحى قادمه.. فى لقطة أخرى تنزل الكاميرا من تمثال سعد زغلول إلى قاعدته لكى نفهم أننا أمام الملاهى.. وهكذا أى كلام وأى حركة كاميرا وأى إخراج وأى أفلام.. ولكنهم يدفعون الثمن فى صالة خالية وأساطير نجاح زائفة تم كشفها نهائياً من جمهور لم يعد من السهل أن يضحك عليه أحد..

فى منتصف الفيلم بالضبط دخل صبى صغير جاء متأخراً وجلس أمامى وسألنى بلهفة: يونس شلبى طلع ولا لسه؟..

قلت له: طلع..

– لسه حيطلع تانى؟

– ما اظنش!

ونهض الصبى العاقل خارجاً وقد أحس أنه ألقى ثمن التذكرة فى البحر.. ولكنه تركنى وحدى للنهاية!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٦/٧/٢١

«عذراء ولكن..» ماذا..؟!

عندما تقدم السينما المصرية اسماً جديداً لمخرج شاب فإننا لا نملك إلا أن نرحب به.. على أمل أن يقدم جديداً يغير الصورة المستهلكة.. لا نتوقع منه المعجزات بالطبع فى أولى أفلامه.. بل إننا على العكس قد نترفق فى استقباله.. مدركين الظروف الصعبة التي تمر بها السينما المصرية كلها.. والظروف الأكثر صعوبة - ربما إلى حد الاستحالة - التى لابد أن يمر بها أى مخرج جديد ليفرض نفسه على غابة السينما المغلقة بالأظافر والأنياب.. وبكثير من التنازلات..

ومع ذلك فالمخرج الجديد سيمون صالح ليس جديداً تماماً.. فقد ظل واحداً من أفضل مساعدى الإخراج لأكثر من خمسة عشر عاماً عمل خلالها مع معظم المخرجين المصريين.. وفى معظم الأفلام الأجنبية والمشتركة التى صورت فى مصر.. وتعلم السينما من السينما نفسها.. وربما تعلم من كواليس السينما نفسها وأخلاقيات ما «وراء الكاميرا» أكثر مما تعلمه من الأفلام.. وكانت مشكلته بعد ذلك عندما قرر أن يتحول إلى الإخراج.. هى أن يصارع ضد هذه الأخلاقيات والكواليس نفسها.. وأن يصارع من خلال شبكة مواصفات السوق وشروطه الهابطة يوماً بعد يوم دون أن يضطر إلى ابتذال نفسه وابتذال السينما..

ولأن الفرصة فى مثل هذه الحلقة المغلقة تجيء متأخرة دائماً وبعد أن تفقد المواهب أكثر ما فيها توهجاً.. فإن سيمون صالح يقدم نفسه للجمهور بفيلمه الثالث وليس بفيلمه الأول.. منذ تسع سنوات أخرج فى لبنان فيلمه الأول **«ميريام الخاطئة»** الذى لم يشاهده أحد.. ومنذ سنتين أخرج فيلمه الثانى **«بائعة الحب»** الذى لم يعرض بعد.. وشاءت قوانين السينما المصرية الغريبة التى تحكمها الصدفة أن يتعرف عليه الناس لأول مرة فى فيلمه الثالث **«عذراء ولكن»**..

وأسوأ ما فى هذا الفيلم هو عنوانه.. فهو يثير لدي المشاهد انطباعاً مسبقاً بأنه سيرى فيلما تجارياً رخيصاً.. والمشكلة هى أن الفيلم بالفعل ليس كذلك.. ولكن اختيار هذا الاسم الرخيص كان فيما يبدو أول تنازل قدمه صانعو الفيلم – وأولهم المخرج طبعاً – من أجل الجذب التجارى واسترضاء جمهور لم تعد ترضيه سوى الأحاسيس الرخيصة..

ولكن عنواناً لا يمكن بالطبع أن يهدم فيلماً.. وعندما خرجت من هذا الفيلم بانطباع جيد إلى حد ما أدهشنى جداً أن العنوان ليس له علاقة حتى بموضوع الفيلم.. فسألت المخرج غاضباً:

– ما الذى أردت أن تقوله بهذا العنوان الغريب.. عذراء ولكن ماذا؟

فقال بمكر وهو يحاول أن يخدعنى: عذراء ولكن أمها راقصة..!

ولكنه عاد فابتسم معترفاً بأنها مجرد محاولة للجذب التجارى.. ولم أستطع أن ألومه كثيراً مادامت الأمور قد أصبحت هكذا!

والعذراء فى الفيلم هى نيللى.. وأمها راقصة بالفعل هى مريم فخر الدين التي تخدع ابنتها وتوهمها بأنها تعمل فى «المؤسسة» بينما تخرج لتقضى الليل ولكنها بالطبع راقصة شريفة جداً كما هو حال الراقصات بالكباريهات ترقص رقصاً رديئاً جداً وتجالس الزبائن دائماً فى السينما المصرية.. وهى لا تخطىء أبداً وإنما تكافح – بصمت من أجل الإنفاق على ابنتها الشابة التى تلتحق بالجامعة حيث يقع فى حبها جارها وزميلها الشاب هادى الجيار«أول أدواره على الشاشة وأداه بإجادة يستحق عليها فرصاً تالية أكبر وأعمق»..

ولكن الفتاة بالطبع تقع فى حب أستاذها سمير صبرى «الغريب أيضاً أنه أدى هذا الدور أداء لا بأس به أبداً رغم صعوبته» ولكن الأستاذ يعترف لها فجأة بحقيقة وضعه الاجتماعى الفقير الذى يغطيه بمظاهر الوجاهة الخادعة.. لتقع الفتاة فريسة للعاشق الثالث المدير الشاب للشركة التي تعمل بها أثناء الأجازة.. مصطفى فهمى الذى نكتشف أنه مجرد طالب فاشل عشقته امرأة مفترسة للشبان وانفقت عليه واشترت له الشقة والعربية.. لكن يغير الحب كل هذا فيتطهر الشاب «الجيجولو» ويقطع علاقته بالمرأة ويرفض كل مكاسبها ويعود للدراسة قانعاً بالفقر والجدعنة وحب نيللى!

فى أول سيناريو يكتبه سيد موسى الكاتب التليفزيونى المخضرم للسينما يحاول

أن يحقق المعادلة الصعبة بين توابل وشروط السينما التجارية الرديئة والتى لابد يرفضها هو نفسه.. وبين الكلمة الجادة التي تقول شيئاً نافعاً و«موقظاً» للناس.. إنه يدور فى نفس الدائرة المستهلكة لميلودراما الراقصة الشريفة التي تربى ابنتها «أحسن تربية».. وتريد أن تتوب.. والبنت التي لا تعلم.. وماضى الأم الذى يهدد مستقبل البنت.. والحب الذى يحول الأشرار فجأة إلى أخيار.. ولكنه فى نفس الوقت يقدم فضحاً صريحاً وجارحاً لأخلاقيات العصر.. حيث يباع كل شىء ويشترى بالفلوس.. وحيث تقول المرأة التى تستنزف عواطف الشبان بشقة وعربية حكمتها الصحيحة القاسية: طول ما فيه فقر حقدر اشترى أى راجل بفلوسى!.. وسيادة قيم الوجاهة الشكلية وقياس الإنسان بمظهره حيث يدفع أستاذ الجامعة الفقير ثمن صعوده الطبقى من حرمان نفسه من حق الحب نفسه.. إنه فيلم إذن من عالمنا الحقيقى ومن واقعنا ويقول أشياء صادقة عنا وعلى السنة ناس نعرفهم لأنهم يعيشون حولنا..

ولو أنك تغاضيت – أنا شخصياً تغاضيت – عن التطويل والثرثرة فى النصف الأول إلى حد الملل أحيانا وبطء الإيقاع.. وعن الأخطاء الواضحة فى تصوير بعض المشاهد.. وعن رقصة سهير زكى المحشورة حشراً.. وبالذات عن رقصة مريم فخر الدين.. وعن التحول السريع فى شخصية مصطفى فهمى بلا إقناع درامى كاف.. فإنك ستندهش جداً من أن الفيلم جيد بأكثر مما يوحى عنوانه.. وإذا كانت معظم الأفلام تضع لك السم فى العسل.. فإن هذا الفيلم الغريب يضع لك بعض العسل فى بعض السم.. ولكن على مخرجه – بعد أن اجتاز التجارب الأولى الصعبة – أن يقدم فى المستقبل ما هو أقل سماً!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/٩/٢٤

«شقة فى وسط البلد».. لكن فى السينما فقط

عرف المخرج الشاب محمد فاضل كواحد من أفضل مخرجى التليفزيون المصرى.. وتميزت أعماله ليس فقط بتقدم مستواها من حيث توظيف إمكانيات وسيلة «الفيديو».. وأنما أيضاً بحرصه على تقديم المشكلات الاجتماعية ذات الطابع المصرى الخالص.. وبالذات «القاهرى».. وفى عمله المشهور «القاهرة والناس» استطاع محمد فاضل أن يكسب جماهير عريضة من مشاهدى التليفزيون لعمل جاد ومن واقع حياتهم اليومية.. يختلف كثيراً عن مستوي كثير من الأعمال الهابطة والمفتعلة المعروفة باسم «دراما التليفزيون».. وفى ثلاثيته السينمائية التي أخرجها للتليفزيون أيضاً باسم «اثنين - واحد - صفر».. حاول محمد فاضل أن يقدم تصوره لبعض مشاكل العصر التي تلح على العالم كله.. من خلال قضايا مصرية.. لكن أسلوبه التجريبى الجرىء على مستوى السيناريو والإخراج أعطى لهذا العمل قيمة شكلية أو تكنيكية أكثر منها موضوعية.. وكان درساً لابد أن محمد فاضل استوعبه جيداً باعتباره فناناً ذكياً يطور نفسه باستمرار من خلال تجاربه الدائمة..

وها هو محمد فاضل يؤكد استيعابه لهذا الدرس في عمله السينمائى الأول **«شقة فى وسط البلد»**.. فهو يعود إلى نفس الموضوعات الاجتماعية التى تواجهنا فى واقعنا اليومى.. ويصوغ ذلك أيضاً بالأسلوب الفنى الوحيد المناسب لها.. وهو أكثر الأساليب بساطة ووضوحاً بالنسبة لمشاهد يجب أن يدفعه الفن لاكتشاف واقعه.. ولكن محمد فاضل ومعه كاتب السيناريو مصطفى كامل الذى شاركه العمل كثيراً.. يقتحمان الواقع المصرى هذه المرة بجرأة وتحديد أكثر.. حيث يناقشان قضية من أكثر قضايانا الاجتماعية إلحاحاً.. هي أزمة المساكن التي أصبحت تناقش على كل المستويات لأنها تزداد خطورة وشراسة يوماً بعد يوم دون أن يبدو أحد قادراً على



شقة فى وسط البلد - إخراج محمد فاضل - ١٩٧٧

حلها.. وقد تكون مشكلة الإسكان فى مصر اليوم هى مجرد عنوان يومى أو «نكتة» في الصحف.. أو مناقشة تثار مرة كل سنة فى مجلس الشعب ثم يسكت الجميع عنها إلى أن بلغت أقصى حالات التفاقم.. وإلى أن اعتاد الناس على الاستسلام لها تحت وهم استحالة حلها.. بينما هى ممكنة الحل وبسهولة شديدة حتى فى ذروة تفاقمها الحالى لو أننا فقط غلبنا صالح ملايين المستأجرين العاديين - وبالذات الشبان الذين يريدون أن يبدأوا حياة جديدة - على صالح الملاك وراغبى الثراء السريع من أى سبيل.. وهذا الجوهر الاجتماعى البسيط والصحيح هو بالضبط ما يطرحه محمد فاضل فى فيلمه الأول.. ثم هو يملك القدرة على أن يحول المشكلات التي نتصور أنها تصلح فقط «مانشيتات» في الصحف.. إلى عمل فنى جيد.. ويرجع ذلك إلى الصياغة الذكية والصادقة والمشوقة للسيناريو ثم مستوى المخرج المتمكن فى تحويل هذه الرؤية الاجتماعية إلي رؤية سينمائية.. تحتفظ بكل حرارة المشكلة وشراستها دون أن تفقد أيا من عناصر الجاذبية الفنية بالمنطق الذى فرضته السينما المصرية على جمهورها.. ولكن دون كثير من التنازل أو الابتذال..

إن مشكلة الإسكان الضخمة تتحول فى هذا الفيلم إلي التجارب الواقعية المريرة

– بل والمأساوية – لثلاثة «أزواج» من الشباب المصرى العادى جداً.. ثلاثة شبان فى بداية حياتهم العملية والعاطفية يريدون أن يحصلوا على حقهم فى الحب والعمل والاستقرار مقابل أدائهم لكل واجباتهم التى يطالبهم بها المجتمع.. ولكن مشكلة كهذه اكتسبت نوعاً من «البلادة» عند مرور الناس عليها مروراً عابراً فى أعمدة الصحف.. قد تصبح عائقاً حقيقياً مستحيلاً أمام بناء هؤلاء الشبان لحياتهم.. وتخلق بالتالى مشاكل ومآسى وانحرافات اجتماعية لا حد لها..

إن الفنان الشاب محمود ياسين الذى يريد الانتهاء من صنع أحد تماثيله ليتقدم به إلى إحدى المسابقات التى يتوقف عليها طموحه الفنى.. يبحث عن مكان للعمل هو وزميلته زيزى البدراوى التي تربطه بها علاقة حب تنمو خلال الفيلم إلى أن تنتهى بمشروع زواج.. بينما المهندس الشاب نور الشريف الذى يعمل فى مشروع «القاهرة الكبرى» – لاحظ المفارقة الساخرة! يفشل فى العثور على شقة يسكن فيها بعد أن تزوج حديثاً من ميرفت أمين بدلاً من أن يختلس منها القبلات فى الأسانسير كقمة مأساوية لمصادرة الرغبات المشروعة.. وتنبع من هذه المفارقة مفارقة أخرى أشد غرابة ونابعة أيضاً من تقاليدنا الاجتماعية.. وهى أن والد العروس بفكره التقليدى.. لا يعترف بشرعية الزواج إلا إذا عثر الزوج على مسكن مستقل يصبح من حقه أن ينفرد فيه بزوجته.. ولكنه قبل هذا لا يسمح بقيام أى علاقة بين الزوجين الشابين.. ويحول حياتهما من جانبه هو أيضاً إلى جحيم!

أما الشاب الثالث صلاح السعدنى الذى يعمل كشافاً فى مؤسسة الكهرباء ليستعين على إكمال دراسته الجامعية.. فإن حياته هو أيضاً تتحول إلى ظلام.. إن مشكلته الملحة هى أن يجد مكاناً ينفرد فيه بخطيبته المدرسة شهيرة التى تسكن فى أحد بيوت المغتربات المزدحمة.. وتكون مشكلتها اليومية واللاإنسانية هى مجرد رغبتها فى أن تدخل الحمام!

وبعد أن يستعرض الفيلم هذه المشكلات الثلاث المشتركة.. ويؤكد على استحالة عثور الشبان الستة على شقة فى ظل التصعيد المتعمد والمستمر فى تجارة المساكن.. يضع أمام أبطاله الحل الوحيد الممكن.. وهو أن يشتركوا جميعاً فى استئجار شقة مفروشة يتبادلون الانفراد بها واحداً وراء الآخر.. ومن هذا الموقف المعقد تنبع مواقف متشابكة تنبع منها الكُوميديا أيضاً.. مثل كل مأساة.. لكى ينتهي الفيلم نهاية فاجعة حين يتمكن البواب أيضاً من الإسهام بدوره في تعقيد أزمة المساكن بما

يؤدى إلى استصدار حكم قضائى بطردهم من الشقة.. وهنا تتوقف الكوميديا تماماً لتعود إلي جوهرها المأسوى.. حين يلقى محمود ياسين وزيزى البدراوى دبلة الخطوبة فى صحراء الهرم إعلاناً لاستحالة الزواج.. وإيحاء فى نفس الوقت باستحالة استمرار العلاقتين الآخريين..!

وهنا يقول الفيلم كلمته البليغة الحادة: أن أزمة المساكن ليست مجرد نكتة.. وأنها لا تهدد فقط بتخريب العلاقات الحالية بين البشر.. وإنما بإيقاف أية علاقات أخرى في المستقبل.. كما تحكم بالموت على طموح آلاف الشباب فى استكمال حياتهم العاطفية والعائلية..

وهكذا يوظف محمد فاضل السينما توظيفها الوحيد الصحيح والمطلوب فى هذه المرحلة بالذات من حياتنا التى نعترف فيها جميعاً بأزمتنا الاقتصادية والاجتماعية وفى إطار سينمائى لايتخلى فيه عن المضمون الاجتماعي لحساب المغريات التجارية.. وإن كان الفيلم لا يخلو تماماً من هذه المغريات.. حين يفتعل بعض المشاهد الكوميدية الباردة «مشهد عيد الميلاد» وبعض المشاهد الجنسية وافتعال مشهد رقصة بلدى عادية لمجرد أن شخصية الراقصة نفسها تلعب دوراً هاماً في تأكيد بعض جوانب الأزمة.. من حيث علاقتها بأحد كبار الملاك الذى يتحكم بشكل غير مباشر فى مصير الشبان.. وإن كان الفيلم قد بالغ فى تصعيد علاقة محمود ياسين بهذه الراقصة إلى حد الإذلال غير المقنع..

يحقق محمد فاضل مستواه المعروف فى الاستخدام السليم والبسيط لأدواته السينمائية بلا أى استعراض لقدراته فى فيلمه الأول.. فيقدم مستويات جيدة للتصوير «عبد المنعم بهنسى» والمونتاج «كمال أبو العلا» والديكور «نهاد بهجت» والموسيقى «جمال سلامة».. فضلاً عن الأداء الجيد لكل ممثلى الفيلم.. إن الفيلم هو نموذج للسينما الجيدة المطلوبة الآن ودون أى رضوخ للشروط التجارية التى تحكم السينما المصرية الآن.. وهو بداية قوية ومشرفة لمخرج جديد – قديم تكسبه السينما المصرية ويمكن أن يضيف لها الكثير لو استمر فى نفس الخط ودعمه أكثر.. فقط لو تركوه يعمل مرة أخرى.. وبشروطه هو!..

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٠/١

٣ أفلام مصرية فى مهرجان القاهرة

اشتركت مصر فى المسابقة الرسمية لمهرجانها السينمائى الدولى الثانى بثلاثة أفلام.. كانت هى كل الأفلام المصرية تقريباً فى المهرجان المصرى.. بعد إلغاء «بانوراما السينما المصرية» التي كان مفروضاً أن تقام على هامش المهرجان فى سينما رمسيس بمناسبة مرور خمسين سنة على السينما المصرية.. والتى كان مفروضاً أن تقدم نماذج من هذه السينما فى مختلف مراحلها.. فلم يعرض إلا فيلمان لنجيب الريحانى وفيلمان جديدان هما **«الأقمر»** لهشام أبو النصر و**«رحلة داخل امرأة»** لأشرف فهمى.. وحلت أفلام أجنبية من المهرجان محل «البانوراما المصرية»..

وإحدى مهام المهرجانات الدولية ليس فقط تقديم السينما العالمية لجمهور البلد الذى يقيم المهرجان وانما ايضا وبنفس القدر من الاهمية .. تقديم سينما البلد نفسه للعالم .. من خلال الضيوف والنقاد والصحفيين الذين يتابعون المهرجان .. وفى مهرجان «كان» الأخير فى مايو الماضى شاهدنا عدة نماذج جيدة من السينما الفرنسية فى كل مراحلها من خلال عرض خاص للأفلام الفرنسية.. وعرض آخر لأفلام فرنسية أخرى نظمته هيئة «يونيفرانس».. وكنت أتصور أن نحرص على إقامة «بانوراما السينما المصرية» لنعرض خلالها لضيوفنا وجمهورنا معاً أهم الأفلام المصرية القديمة والجديدة التى تمثل أهم الاتجاهات والمدارس فى تاريخنا السينمائى.. إن لم يكن بمناسبة مهرجاننا الدولى الثانى.. فعلى الاقل بمناسبة احتفالنا بمرور خمسين سنة – نصف قرن – من عمر سينمانا القومية..!

ومن هنا لا أستطيع أن أتصور كيف يكون كل حجم السينما المصرية فى مهرجان دولى يقام فى مصر هو ثلاثة أفلام اشتركت فى المسابقة.. ثم فيلمين

قديمين وفيلمين خارج المسابقة.. فهو حجم ضئيل جدا لا يعنى شيئا.. ولا يعكس شيئا عن السينما المصرية لأى ضيف أو ناقد يريد أن يعرف شيئا عن السينما المصرية..

ومع ذلك فلا أظن أحدا يوافق على أن نشترك فى المسابقة الرسمية للمهرجان بثلاثة أفلام.. فهذا رقم كبير جدا بالنسبة لمستوى أفلامنا.. وفى العام الماضى كنا عقلاء جدا عندما اشتركنا بفيلم واحد هو **«المذنبون»**.. صحيح أننا الدولة المضيفة ولكن هذا لا يمنحنا الحق فى الاشتراك بثلاثة أفلام من ١٤ فيلما – أو ربما أقل– هى كل ما تبقى فى المسابقة بعد استبعاد الأفلام التى لا تنطبق عليها شروط اللائحة – أى أننا اقمنا مهرجانا دوليا لكى يكون حجم أفلامنا فى مسابقته ثلث أفلام العالم كله وليست المسألة رغم ذلك مجرد مسألة عددية. فالسينما التى تجد افلامها المنتجة فى عام واحد ثلاثة أفلام تصلح للاشتراك فى مهرجان دولى.. لابد أن تكون سينما رائعة جدا.. ومتفائلة جداً.. أو على الأقل معجبة بنفسها إلى أقصى حد!

وهى ثقة لا حد لها.. لابد أن يحسد عليها أولئك الذين اختاروا هذه الافلام الثلاثة لتمثلنا فى مهرجان القاهرة.. وليست أعرف من هم بالتحديد.. ولكنى أود أن أعرف على أى أساس اختاروا هذه الأفلام؟ وما الذى اعجبهم فيها؟ ولماذا لم يكتفوا بفيلم واحد .. لو كان هناك فيلم واحد أصلاً يصلح لتمثيلنا فى أى مهرجان.. أم أن المسألة «فى بيتها.. واحنا حرين بقى فى مهرجاننا»؟

«أفواه وأرانب»

فى برنامج «زووم» الذى أذاعة التليفزيون مساء الخميس ٦ أكتوبر والذى تم تسجيله فى نفس حفل توزيع جوائز المهرجان.. قالت السيدة فاتن حمامة الفائزة بجائزة أحسن ممثلة عن فيلم **«أفواه وأرانب»** إنها عندما قبلت تمثيل هذا المسلسل الإذاعى الشهير الذى أذيع فى رمضان العام الماضى.. لم يكن مكتوبا سوى عشر حلقات من نص المسلسل.. ولكنها وافقت لان الفكرة أعجبتها.. وواضح أن السيدة فاتن حمامة لم تفطن إلى ما يحمله اعترافها هذا من تأكيد بأنه لم تكن هناك فكرة أصلا.. فكيف يمكن أن توافق على فكرة مسلسل من ثلاثين حلقة لم يكن مكتوبا منها سوى عشر حلقات؟.. بل إن فاتن حمامة تقول بالحرف الواحد فى نفس البرنامج: «أما عرضوا على الحلقات قلت لهم يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

وتم تسجيل الحلقات العشر وبدأ الناس يلتفون كالعادة حول مسلسل تمثله فاتن حمامة.. التى تضيف بالحرف الواحد أيضاً: «ماكنتش موافقة على الخط اللى ماشيين فيه.. لكن ماكنتش اقدر اتراجع لأن الناس كانت خلاص بتتابع المسلسل»..

وليس أدل على قيمة مسلسل إذاعى من هذا الحديث لبطلته نفسها.. ومع ذلك فلست هنا فى مجال مناقشة المسلسل الذى لم أتابعه لأن ما يعنينى هنا هو العمل السينمائى المأخوذ عنه.. وهنانتذكر تساؤل فاتن حمامة: «يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

فى الفيلم يوحى هذا العنوان بأننا أمام معالجة سينمائية لمشكلة من أخطر مشاكل مصر.. وهى التضخم الرهيب فى المواليد.. وفى الدقائق العشر الأول الجيدة بالفعل نتعرف على فاتن حمامة الفلاحة العادية جداً التى تعمل فى أحد المصانع والتى تعيش مع أختها رجاء حسين وزوجها الموظف الفقير فى السكة الحديدية فريد شوقى وأبنائهما العشرة أو أكثر.. حيث ينجح المخرج بركات ومصمم الديكور نهاد بهجت فى اعطائنا جواً واقعياً مشحوناً شديد الصدق والخشونة لبيت ريفى مصرى مزدحم بالفقر والاطفال والأفواه الجائعة.. وهى أفضل عشر دقائق فى الفيلم وتبدو مختلفة تماماً عن كل الصور الملونة الزائفة التى تقدمها لنا السينما المصرية.. ويبدو جو الفيلم صادقاً وواقعياً تماماً ونحن نعايش مشكلة هذه الأسرة المصرية الفقيرة والأب الذى لا يفيق من الخمر كنوع من الهرب.. وتتفرغ فاتن حمامة وفريد شوقى ورجاء حسين الأم لجيش من الأطفال التى لا تكف عن العراك مع الأب السكير من أجل طعام الأطفال.. وحتى على الشريف تاجر الفراخ الثرى الذى يتصور أنه يستطيع أن يشترى أى زوجة بفلوسه.. ويأخذنا الفيلم إلى ذروته الحقيقة الوحيدة حين تضطر هذه الأسرة الفقيرة لعقد صفقة «زواج مغشوش» يبيعون فيها ابنتهم للتاجر الثرى.. ونتذكر الأفلام الإيطالية الواقعية بشكل أو بآخر ونقول لأنفسنا:

– والله لغاية كده كويس أوى!

ولكن يبدو إن طاقة أى فيلم مصرى وقدرته على المقاومة هى عشر دقائق فقط..

فحتى لحظة هروب فاتن حمامة من هذا الزواج يبدو كل شىء معقولاً.. لكى يتحول الفيلم بعدها إلى شىء آخر تماماً.. ويبدأ عدد من القصص والحواديت الخرافية التى لا يمكن تصديقها.. والتى ليست لها أى علاقة بالأفواه أو الأرانب.. وهنا نتذكر مرة أخرى كلمات فاتن حمامة: «ماكنتش موافقة على الخط اللى ماشيين فيه.. لكن ما كنتش أقدر اتراجع..»

وإذا كان الخط الذى «مشى فيه» الفيلم هو نفس خط المسلسل.. خاصة أن سمير عبد العظيم هو نفسه كاتب السيناريو والحوار فى العملين.. فإنه يلوى عنق الأحداث بلا أى منطق وبأقصى قدر من الصدفة والافتعال.. لكى يصل بالرواية إلى هدف حدده من قبل.. وأقسم إيماناً مغلظة على ضرورة تنفيذه.. وهو أن يخرج بنا إلى القصة الميلودرامية المستهلكة عن زواج السيد من الخادمة.. رغم أنف أى واقع أو دراما أو منطق..

الفتاة الفلاحة الفقيرة الجاهلة تهرب من القرية لتعمل فى مزرعة يملكها الثرى الأمثل محمود بيه.. ويسومها ملاحظ المزرعة حسن مصطفى كل أنواع العذاب والمهانة.. ولكن «البيه» صاحب المزرعة محمود ياسين يعثر عليها بالصدفة وهى تبكى فيعيدها إلى العمل.. وهنا تبدأ أكبر قصة خيالية فى التاريخ.. حتى ليخيل إليك أن فاتن حمامة كتبت السيناريو بنفسها.. وفصلت كل لقطة وكل جملة حوار من أجل تأكيد صورة النجمة المحبوبة المثالية التي تصب كل الأحداث والشخصيات لحسابها هى..

«البيه» الثرى يصاب بالصدفة فى حادث.. تترك الفلاحة الفقيرة عملها فى جنى العنب لا أحد يدرى كيف لتصعد إلى غرفته وتسهر إلى جوار فراشه حتى الصباح لنكتشف أنها تجيد أيضاً أعمال التمريض.. وحتى الطبيب المعالج يكلفها برعاية البيه المصاب.. ويسكت حسن مصطفى رئيس العمال تماماً.. وعندما يشفى محمود ياسين يعجب جداً بهذه الفتاة «حيث أنه لابد أن يتزوجها فى نهاية الفيلم ولو انطبقت السماء على الأرض» فينقلها للعمل فى البيت.. ليس كخادمة كما قد تتصور.. فالبيه ينفى هذه «التهمة» تماماً طوال الفيلم ولكن «كست هانم» بالطبع.. ثم يبدأ فى الإعجاب بطبيخها.. ثم بها شخصياً.. إلى حد تكليفها أيضاً بإدارة شئون المزرعة والبيع والشراء.. وهنا نكتشف أنها مدير أعمال عبقرى أيضا درست الاقتصاد والمحاسبة والاختزال وعلم الفضاء فى أكسفورد.. وتحت ستار «الذكاء الفطرى» تتحول هذه «الطفلة المعجزة» إلى أسطورة.. وتتحول مزرعة الفواكه إلي مزرعة دواجن أيضاً «حسب الموضة» وينهال الخير على البيه الذى يصحبها إلى بيته فى القاهرة.. ليس كخادمة لا سمح الله ولكن كشيء آخر يدبر له المخرج كاتب السيناريو..

ويريد الفيلم بعد ذلك أن يقنعنا بأن شاباً بمثل هذا التركيب الاجتماعى يمكن أن



أفواه وأرانب - إخراج بركات - ١٩٧٧

يرفض خطيبته الجميلة من أجل هذه الخادمة الريفية.. إنه يحدث خطيبته طول الوقت عن هذه الخادمة المعجزة حتى وهو يراقصها فى ملهى ليلى.. وهى مسألة لا «تغيظ» أى خطيبة تحترم نفسها فقط.. وإنما أى مشاهد يحترم عقله أيضاً.. ولذلك كان المفروض أن نتعاطف مع الخطيبة وهى ترفض هذا الوضع.. لولا أن الفيلم يريدنا أن نتعاطف مع الخادمة الريفية.. لأنها فاتن حمامة.. ولابد أن تتزوج محمود ياسين!..

دون أى تبرير لعلاقة حب منطقية بين السيد وخادمته فإنه يرفض كل علاقاته العائلية والأرستقراطية و«يناضل» من أجل الزواج من خادمته.. لتبقى فقط مشكلة زواجها غير القانونى من تاجر الفراخ فى القرية.. وهي مسألة تهدد بنسف الموضوع كله، ولكن يكفى لحلها أن يقوم «البيه» بزيارة سريعة للقرية لكى يتم التخلص من تاجر الفراخ بضربة سكين فى كتفه ويعود الجميع سعداء بما فيهم ستات البيوت اللاتى يعجبن جداً بهذا النوع من الحواديت العائلية الظريفة..

ما الذى يريد أن يقوله فيلم كهذا للناس.. فى البداية يمكن أن يقول لهم: حددوا النسل.. ولكن ما الذى يقوله بعد ذلك؟..

فى الفيلم جو جديد وتدفق وحيوية لا يمكن إنكارها خاصة فى مشاهد القرية..

وإن كنت لا أفهم معنى هذه الأغنية التي استخدمها بركات مع العناوين ثم خلال الفيلم نفسه.. فما هو مبرر هذا الأسلوب الغنائى؟.. وكيف خرجت هذه الموسيقى الرديئة من فنان موهوب مثل جمال سلامة بحيث كانت «التيمة» الرئيسية لموسيقى الفيلم هى نفس أغنية «الليلة الليلة سهرتنا حلوة الليلة» القديمة لنجاح سلام.

أما التمثيل فبينما تتفوق فيه رجاء حسين وفريد شوقى وحسن مصطفى وعلى الشريف فى أدوارهم الصغيرة، لا يبدو محمود ياسين فى أحسن حالاته إذ يؤدى دوراً باهتاً بلا شخصية.. أما فاتن حمامة فإن فوزها بجائزة أحسن ممثلة يثير – في تقديرى الشخصى على الأقل – تساؤلاً حول أدائها الزاعق الملىء بالصراخ والتشنج والشتائم.. صحيح أن هذا ما تفترضه الشخصية التى تلعبها.. ولكنها تعرف بلا شك أن «التمثيل» لم يعد هذا الأداء «الخارجى» الزاعق بقدر ما هو تعبير عميق عن مشاعر داخلية.. وكنت أتصور أن لجنة التحكيم تعرف هذا أيضاً!

«وثالثهم الشيطان»

لا يدرى أحد من هم هؤلاء الذين ثالثهم الشيطان.. ولا ما هى علاقة هذا العنوان بمعالجة عصرية لمأساة «هاملت».. هذا إذا كان هناك مبرر أصلاً لكى يخرج مخرج كبير مثل كمال الشيخ فيلماً عن هاملت مصرى (محمود ياسين) بلا أى مشكلة يرى إنه يحمل عقدة من طفولته عندما اكتشف أن أمه تخون أباه.. فتقمصته شخصية هاملت الذى يلعب دوره على المسرح والذى واجه نفس المشكلة فى مسرحية شكسبير.. فحاول أن يقتل الممثلة التى تلعب دور أمه في المسرحية (ليلى طاهر) ففصلوه من الفرقة.. ثم عندما هربت إليه الفتاة التي يحبها (ميرفت أمين) فى البيت الريفى المهجور الذى لجأ إليه لكى يتزوجها فى الصباح رغم معارضة أبيها.. ينقض عليها بلا أى سبب محاولاً اغتصابها أو قتلها لا أحد يدرى بالضبط.. مع أن هذه الفتاة هى المعادل لأوفيليا كما قدمها الفيلم .. وهاملت لم يحاول أبدا أن يمد يده بالاذى إلى اوفيليا إنما كان يهينها فقط بالكلمات.. ولكن من الأفضل أن نتناسى تماماً هاملت وشكسبير ونحن نحاول أن نفهم هذا الفيلم.. الذى يتخبط بين الدراما النفسية والأسلوب البوليسى وبلا أى هدف واضح أو مشكلة محددة.. ممثل مسرحى مريض نفسياً أو عقلياً يحمل عقدة من طفولته ويتهم بجريمة قتل وهمية.. ويتم علاجه بالأسلوب السحرى المدهش الذى تعالج به السينما المصرية كل عقدها.. وهو أن

يبوح المريض بكل أسراره وعقده على شريط تسجيل يديره طبيب نفسى.. فيتم شفاؤه بمجرد دوران الشريط ويعود إلى المسرح ليلعب «هاملت» بنجاح كبير جداً.. ويوافق الأب المعارض على زواجه من ابنته!

ويتم كل ذلك من خلال سيناريو مفكك شديد التعقيد بين الماضى والحاضر.. وبإيقاع بطيء قاتل لأن شيئاً لا يحدث على الشاشة حيث لا موضوع ولا مشكلة حقيقية.. وإنما شخصيات مفتعلة من عالم آخر.. وجو بوليسى غريب وغامض إلى حد أن يصنع ديكور نهاد بهجت قصراً ريفياً إنجليزياً غريباً.. ويستخدم كمال الشيخ تأثيرات الأفلام البوليسية التقليدية.. وبما أن هاملت دانمركى فإن المطر أيضاً ينهمر طول الوقت حتى فى الريف المصرى.. ويكون أكثر ما يدهشنا هو تراجع كمال الشيخ كواحد من أفضل مخرجينا حتى عن مستواه التكنيكى هو نفسه.. ليس فقط لمجرد قبوله موضوعاً مهلهلاً كهذا.. وإنما لتراجع مستوى الإخراج نفسه إلي حد تقديم مشهد لا يتوقعه أحد من كمال الشيخ.. عندما ينحنى محمود ياسين لتحية جمهور المسرح الخالى فنسمع تصفيق الجمهور الوهمى فى مشهد وهمى لم نكن ننتظره من مخرج «**على من نطلق الرصاص**» وعشرات غيره من أفضل أفلامنا.

«قطة على النار»

أفضل الأفلام الثلاثة على كل المستويات والوحيد منها الذى له علاقة بشكل أو بآخر بمستويات السينما العالمية.. ولكن دون أى تضخيم لهذه المسألة أو إساءة فهمها.. فلست أقصد بالتأكيد أن الموضوع عالمى لمجرد إنه مأخوذ من مسرحية تنيسى ويليامز الشهيرة ولا أن الإخراج عالمى.. ولكن مستوى كل عناصر هذا الفيلم جيد ويدعو للاحترام..

وقد يثور اعتراض ضرورى حول جدوى نقل مسرحية لتنيسى ويليامز الذى يعبر عن علاقات اجتماعية محددة فى عائلات متآكلة وفى ولايات الجنوب الأمريكى بالذات.. ولكن إذا كان قدر السينما المصرية أن تستعير قضايا الأدب الأمريكى والأدب الروسى وأى أدب آخر وكأن الأدب المصرى والواقع المصرى قد أجدب تماماً.. فإنه لا يبقى أمامنا إلا مناقشة المستوى الفنى لهذه الأفلام «المستعارة»..

وهنا نعترف بأن سيناريو «**قطة على النار**» كان جيد البناء محكم الصنعة.. حاول

أن يحتفظ للعمل بكثافته وأبعاده النفسية والدرامية بلا أى ابتذال.. وحتى تحويله لاعب الرجبى فى المسرحية والفيلم الأمريكى إلي لاعب كرة قدم يبدو منطقياً.. وإن كان اختيار الفيلم للنادى الأهلى بالذات ليكسب جمهوره.. قد يتحول إلى سلاح ضده من حيث لا يقصد.. فجمهور الأهلى سيغضب بالتأكيد من العلاقات الغريبة التى يفترض الفيلم أنها تحدث بين لاعبين يرتدون الفانلة الحمراء.. وأنا نفسى غاضب من هذه الحكاية لأنى أهلاوى.. وأتساءل: لماذا لا يدور الفيلم بين لاعبى الزمالك؟!

ولكن بعيداً عن هذه الملاحظة الكروية يصبح ضرورياً أن نحيى الفنان الشاب نور الشريف على خطوته الثانية فى الإنتاج التى تبدو جادة وأكثر عمقاً من فيلمه الأول **«دائرة الإنتقام»**.. ثم على أدائه الجيد للشاب الممزق نفسياً بين علاقته غير المفهومة بزميله لاعب الكرة «الذى كان أسوأ شخصيات الفيلم أداء».. وحيث يشير كل ما فى الفيلم إلى أنها علاقة منحرفة.. ولكن البطل يؤكد فى النهاية أنها كانت علاقة بريئة.. وهنا يصبح ضرورياً أن نتساءل - بصرف النظر عن الأصل المسرحى - عن مبرر عزوف الزوج الشاب إذن عن العلاقة الطبيعية مع زوجته الجميلة التى تحبه وتثيره طول الوقت.. وهذه هى الثغرة الوحيدة فى السيناريو الجرىء الذى يعالج بعمق كامل العلاقات المتفسخة لأسرة ثرية تتنازعها أطماعها المادية فى ميراث الأب المحكوم عليه بالموت.. وإن كان السيناريو يقع أحياناً فى ذلك الاضطراب الغامض بين الحاضر والماضى من خلال «مرض الفلاشات» الذى أصيبت به السينما المصرية.. وإن كان أيضاً شفاء الشاب من عقدته وعودته لعلاقته الطبيعية مع زوجته يتم بحل سحرى كالعادة غير مبرر بما يكفى!

فى فيلمه الثانى يؤكد المخرج الشاب سمير سيف قدراته الفنية وسيطرته الكاملة على أدواته بشكل أفضل من «دائرة الإنتقام» وأكثر عمقاً وتعقلاً.. وفى نوع من الموضوعات الصعبة الخالية من «الأكشن» الذى يحبه.. ولكن مازال تأثره بهذا المخرج أو ذاك واضحاً.. وهذا ليس مرفوضاً من مخرج جديد.. فمشهد البداية مثلاً يذكرنا بمشهد عيد ميلاد الجد الكبير فى فيلم فيسكونتى «الملعونون» الإيطالى.. وإلى حد ما بمشهد العرس فى بداية «الأب الروحى» الأمريكى.. كما أن تأثره بأفلام «الجنوب الأمريكى» يبدو واضحاً أيضاً فى هذا البيت الكبير الأبيض ومشاهد الحدائق وجو الفيلم كله.. وبينما يتفوق تصوير مصطفى أمام وديكور نهاد بهجت

كعنصرين من عناصر تحقيق الجو الدرامى المطلوب.. يهبط الإيقاع فى بعض مناطق الفيلم إلي حدود الركود.. وتلمع ليلى طاهر فى دورها القصير كممثلة جيدة لا تجد مكانها الصحيح على شاشة السينما.. وتقدم بوسى أفضل أدوارها لولا بعض المبالغة فى الجزء الشعبى من دورها.. بينما يلعب نور الشريف بامتياز كبير دوراً شديد الصعوبة والتعقيد.. وبهذا النوع من التعبير الداخلى الخافت عن مشاعر عميقة متوترة تكفى اللفتة العابرة الذكية لتجسيدها بلا أى تشنج زاعق.. إن هذا الفنان الشاب يسترد طريقه الصحيح بهدوء واثق ويستحق الاحترام والتحية لجرأته فى هذا الفيلم ممثلاً ومنتجاً.. فهناك أشياء جيدة أيضاً فى السينما المصرية!..

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٠/٢٢

شياطين دوستويفسكى

فى فيلم حسام الدين مصطفى .. شياطين بلا سبب !

كنت أقول دائماً أن الافلام مستقلة تماما عن الاصول الادبية أو المسرحية التى تقام عليها.. لان السينما وسيلة تعبير مستقلة فى ذاتها ولها لغتها الخاصة بمعنى أنه عندما نناقش فيلما ماخوذا عن «هاملت» شكسبير فان علينا ان نناقش مخرج الفيلم وأن ننسى شكسبير مؤقتا.. ولكن دون أن يعطى المخرج لنفسه الحق فى ان يغير جوهر عمل شكسبير نفسه.. او ان يفسره تفسيرا خاصا مرتبطا بافكاره هوالشخصية .. كأن يجعل هاملت مثلا شخصية ايجابية فعالة لا أثر فيها للتردد.. فيفقد العمل أهم مقوماته الفنية والموضوعية ويصبح عملا آخر لا علاقة له بشكسبير.

ومن حق السينما بالطبع أن تتناول اصولها الادبية تناولا جديدا مرتبطا بطبيعة العمل السينمائى وضروراته.. بل وأن تحذف وتضيف وتقدم تفسيرات مختلفة للمصدر الذى تأخذ عنه.. ولكى فى حدود ما يسمح به جوهر العمل الاصلى وتركيبه الاساسى .

وتقودنا هذه المقدمة «السفسطائية» مباشرة إلى موضوعنا.. فعندما يتجه حسام الدين مصطفى فى افلامه الثلاثة الاخيرة **«الاخوة الاعداء»** و**«سونيا والمجنون»** و **«الشياطين»** إلى أعمال دوستويفسكى يكون هذا اتجاها جادا وهاما لابد أن نرحب به على الاقل لكى يخرج حسام الدين مصطفى نفسه من دائرة الشياطين الثلاثة والحرامية الثلاثة وكل «الثلاثات» الاخرى التى استهلكته واستهلكتنا معه لسنوات طويلة .

وفى الفيليمن السابقين من دوستويفسكى قدم حسام مصطفى مستوى لا بأس به

على الاقل من حيث اقدامه على تناول موضوعات جادة تقوم على أعمال هذا الروائى العظيم.. رغم كل التحديات التى تواجه مخرجا يجرؤ على تقديم دوستويفسكى فى السينما.. وفى فيلم «سونيا والمجنون» بالذات ساهم سيناريو الكاتب المسرحى القدير محمود دياب فى تقديم عمل جيد متميز فى حدود قدرات السينما المصرية.. وان كنا تغاضينا كثيرا عن مدى اقتراب أو ابتعاد الفيلمين عن دوستويفسكى.. فقد كانت هذه مسألة مثالية تماما وان لم تكن مضحكة..

ولكن عندما يبدو أن مخرجا ما ينوى الاستمرار أو «التفرغ» للدخول فى عالم روائى ما.. يصبح ضروريا أن نربط بين المخرج ومصدره.. حيث لا يعود ممكنا أن نتجاهل أن حسام الدين مصطفى يتناول دوستويفسكى بالذات .

يقوم الفيلم الثالث **«الشياطين»** على رواية دوستويفسكى بنفس الاسم الذى يترجمه البعض «الممسوسون» أو «الملبوسون» أى الذين مستهم أو «ركبتهم» الشياطين.. كما يترجمه البعض «المجانين».. لان أبطالها مجموعة من الشبان يعانون على المستوى العقلى الخارجى من نوع من القلق والتوتر والتمزق تجعل سلوكهم «جنونيا» عند التفسير الظاهرى.. بينما ترتبط كل تصرفاتهم فى عمق عمل دوستويفسكى الحقيقى.. بكل الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية فى روسيا القيصرية عام ١٨٧٠. فدوستويفسكى لم يقدم ابدا أى «شياطين» أو «مجانين» فى فراغ.. ولمجرد انهم «شياطين كده وخلاص» يمكن أن يقدموا على تصرفات غريبة تعطى لحسام الدين مصطفى المادة السينمائية التى يجب أن يقدمها فى افلامه !.

ولكى نفهم سلوك هذه الشخصيات الاربع التى يقوم عليها فيلم حسام الدين مصطفى فلا بد أن نفهمهم كما قدمهم دوستويفسكى.. فليس أى أحد حرا فى تناول أية شخصيات فى أى عمل كبير لاى روائى .

«فى فترة كتابة القصة كانت الاضطرابات قد اجتاحت روسيا القيصرية.. وخافت زوجة دوستويفسكى أن يقضوا على شقيقها الطالب بالمعاهد العليا.. فأستدعاه دوستويفسكى ليقيم معهما فى المانيا - دريسدن - حتى ينجلى الموقف.. ومن هذا الطالب سمع أخبار التمزق الفكرى والسياسى والانحلال الذى يعانى منه الشباب المثقف فى روسيا.. الشباب الذى لا يؤمن بشىء.. أى شىء من أى نوع» ..

فالرواية أذن تعالج تمزق الشباب فى بلد معين وفى ظروف تاريخية معينة.. وحالات «التمزق والانحلال» التى يعانون منها ناتجة عن هذه الظروف.. وهى التى

دفعتهم إلى الانضمام للجمعيات الارهابية التى انتشرت فى روسيا فى هذه الفترة.. والتى كانت فى تصورهم هى نوع «العمل» الفوضوى الوحيد الممكن لمواجهة روسيا القيصرية ولمواجهة ازماتهم الفكرية والروحية الخاصة.. ففى «الشياطين» يركز دوستويفسكى مثلا على مشكلة التمزق بين الإلحاد واليقين الدينى التى لم تكن تعانى منها شخصيات دوستيفسكى فى معظم رواياته فقط بل ودوستويفسكى نفسه .

ولكن هذا الروائى العظيم –بل و«المخيف»–يدين شخصياته في «الشياطين»بقدر ما يحبها ويتعاطف معها لأنها تعبر عنه وعن تمزقه الشخصى بين إيمانه بالأفكار الثورية المبكرة وحلمه بمجتمع جديد وبين خوفه من القيصر وتملقه له.. ولذلك فهو يرفض بحسم الاتجاهات الفوضوية والعدمية التى دفعت الشباب الروسى المثقف إلى تكوين جمعيات ارهابية متطرفة يعلنون بها سخطهم على المجتمع باكثر الاساليب عدوانية ومراهقة .

وظاهرة لجوء الشباب المثقف إلى النشاط الارهابى ظاهرة تاريخية تتكرر فى كل الشعوب فى فترات القلق والتوتر أو فترات التحول الهامة.. فى روسيا القيصرية مثلا فى ذلك الوقت.. «تم تحرير العبيد وانطلق تطور الرأسمالية داخل المجتمع الاقطاعى القديم واتسعت الطبقة البورجوازية وانتشر التعليم العالى.. وفى نفس الوقت انتشرت الفردية والانتهازية وتعرض المجتمع للتدهور الاخلاقى.. والمعروف دائما ان فترات الانتقال بين القديم والجديد فترات شاذة تتسم بالاختلاط والتمزق والانحراف.. يحتاج المجتمع بعدها إلى فترة استقرار ونقاهة تتضح فيها قيمة تقدمه».

ورغم هذه الصفات المشتركة التى تجمع بين هذه الفترة من تاريخ أى بلد واى بلد آخر.. الا أن طابع الظاهرة لابد أن يختلف فى ردود فعله من بلد إلى بلد حسب ظروفها الاجتماعية الخاصة.. ودوستويفسكى نفسه يؤكد على الطابع «الروسى» لشخصيات هذه الرواية حين يقول: «الليبرالية المتطرفة والليبرالى المتطرف.. أى الليبرالى الذى ليس له أى هدف محدد.. لا يمكن أن يظهر الا فى روسيا !» .

وهذا ما لم يدركه محمود دياب كاتب سيناريو هذا الفيلم وحسام مصطفى مخرجه.. فقد نقلا من رواية دوستويفسكى بعض الملامح «الخارجية» لشخصيات الشبان الاربعة «المهووسين» أو «الممسوسين» أو الذين «ركبتهم الشياطين» ..

وهى شياطين مفهومة تماما فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة عن

ظروف روسيا القيصرية وقت كتابة الرواية ١٨٧٠.. ولكنها شياطين غير مفهومة فى هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب .

من السهل جدا ان يقول الفيلم منذ الدقيقة الاولى أنه نقل الاحداث والشخصيات إلى مصر عام ١٩٤٨.. ولكن لكى يكون هذا مجرد تحديد للتاريخ والجغرافيا سرعان ما ننساه بعد لحظة واحدة لنحس أننا نشهد قصة تحدث فى أى بلد وفى أى زمن ..

صحيح أن هناك اشارات للقصر والملك وعائلة محمد على والطبقة الارستقراطية المتآكلة التى يواجهها مجموعة من الشباب بقنابلهم الهوجاء ورصاصاتهم الطائشة.. ولكن كل ما يحدث حول هذا يمكن أن ينطبق على عائلة «البوربون» بقدر ما ينطبق على عائلة محمد على.. ويمكن أن يحدث فى مصر بقدر ما يحدث فى المانيا قبل ظهور هتلر.. وباختصار شديد فقد كنت مصر ١٩٤٨ غائبة تماما بكل ظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية فى هذه الفترة القلقة .

والغريب أن أى قراءة سريعة لظروف مصر ٤٨ كانت تعطى لصانعى الفيلم مادة هائلة لاستخراج «الجو العام» المشابه تماما للجو الذى عاش فيه «شياطين» دوستويفسكى.. بحيث نفهم لماذا تحول ابطال حسام الدين مصطفى إلى «شياطين» هم ايضا ..

لقد كانت مصر تمر «بفترة انتقال» هامة جدا.. ودون اعطاء أى دروس فى التاريخ الذى عاشه حسام مصطفى بنفسه.. فقد شهدت مصر عام ١٩٤٨ ببساطة أول حرب من سلسلة حروبها مع اسرائيل.. وشهدت فى نفس الوقت حركة سخط وطنية عارمة ضد القصر والاقطاع والاحتلال البريطانى.. وحركة نشطة أخرى من أجل التغيير الاجتماعى شملت عددا من التنظيمات السرية والعلنية من «الضباط الاحرار» والوفد إلى مصر الفتاة.. ومن الاخوان إلى الشيوعيين.. ومن اقصى اليمين إلى اقصى اليسار.. ومن اقصى الحركات الديموقراطية المستنيرة إلى اقصى الحركات الفاشية التى افرزت جمعيات ارهابية وفوضوية مشابهة تماما لتلك الجمعية الغامضة التى قدمها الفيلم ..

وكانت هناك فرصة اذن لنعرف شيئاً عن هذه الجمعية.. لماذا تشكلت وما هى أهدافها ولماذا انضم اليها هؤلاء الشبان الاربعة رغم انتماءاتهم إلى الطبقة المختلفة التى تجمع بين ابن العائلة الارستقراطية نور الشريف الذى ينحدر من أسرة محمد على نفسها كما تضم مثقفاً فقيرا مثل مجدى وهبه.. وصعلوكا ليس حتى مثقفا ولا

نعرف عنه شيئاً على الاطلاق مثل محيى اسماعيل.. تماما مثل محمود عبد العزيز الذى لا نعرف عنه شيئاً أيضاً سوى أنه يريد الانتحار .

إن السخط أو التمرد أو الغضب لا تكفى وحدها مبررا يجمع هؤلاء الشبان تحت قيادة شاب خامس حسين فهمى الذى يبدو سفاحاً عادياً جدا أكثر منه ثائراً ذا هدف أو رسالة.. فالغضب لماذا ومن أجل ماذا ؟

نحن لا نسمع سوى كلمات سريعة عن القصر والاحتلال والعائلة المالكة الفاسدة.. ولا نرى سوى بعض الاغتيالات الفردية يصفى بها اعضاء الجمعية بعضهم البعض.. وقنبلة واحدة تنفجر فى مشهد ردئ لم نفهم منه حتى من القاها على من ..

وهذه «الجمعية» التى يحاول الفيلم أن يضفى عليها الطابع «الوطنى» ليست سوى عصابة اجرامية عادية جداً.. فنحن لم نسمع اعضاءها أبدا يتحدثون عن مبادئهم أو أفكارهم.. ونحن نعرف أن هناك مطبعة يطبعون عليها المنشورات.. ولكننا لا نقرأ أبدا جملة واحدة من هذه المنشورات لنعرف ما الذى تدعو اليه.. وعنصر الرفض الوحيد لهذا الاسلوب الفوضوى هو مجدى وهبه الذى يحاول الخروج على الجمعية لاسباب انسانية بحتة تخصه وحده.. لمجردان مشاعره الرقيقة لم تحتمل قتل زميل له فى المشهد الافتتاحى للفيلم.. ثم تجىء الادانة العملية الوحيدة لهذه الجمعية من محيى اسماعيل أكثر اعضائها تخلفا فكريا.. والذى رأيناه طول الفيلم لا يفتح فمه الا «ليقزقز اللب».. ولكنه يتحول فى النهاية إلى عنصر الوعى الوحيد الذى يتساءل عما استفادته مصر من هذه القنابل والاغتيالات ..

ومن الواضح جدا أن حسام مصطفى فسر العمل كله لحسابه الخاص.. ولم يأخذ منه سوى هذه التصرفات العصبية والمجنونة لشخصياته ليصنع المشاهد التى تعجبه شخصياً.. كأن يشد نور الشريف مثلا الباشا من أذنه.. وكأن «يفرد» كل الممثلين بلا استثناء اذرعهم إلى آخرها وهم يشيرون لبعضهم بأصابع الاتهام.. كما كان أبطال الافلام الامريكية يصنعون فى الخمسينات .

ولكن الخطر الحقيقى ليس فقط أن هذا الفيلم يقدم هذه «الجمعية السرية» التى تعمل بدافع «وطنى» كعصابة اجرامية عادية بلا هدف.. فقد كانت مثل هذه الجمعيات موجودة بالفعل فى تاريخنا الوطنى.. ولكن انه قدمها باعتبارها الجمعية الوحيدة الموجودة فى الساحة.. فى معزل عن كل الحركات الوطنية الاخرى.. وكأنه

يدين الحركة الوطنية – ولا أقول الثورية – فى مجموعها.. ويقدم أعضاءها كمجموعة من الارهابيين «المهاويس».. وليس هذا صحيحا على الاطلاق بالطبع ..

ان مشكلة هذا الفيلم هى نفس مشكلة الفيلم السابق «سونيا والمجنون» وهى غياب الناس تماما فأنت لا ترى سوى أبطال الفيلم فقط يدورون طول الوقت فى الديكورات والقصور والحدائق دون أن تحس أن هذه الشخصيات تعيش فى بلد ما وفى ظروف ما ..

ولكن حسام مصطفى فيما يبدو أحس فى هذا الفيلم بحنين جارف إلى افلامه القديمة فحول «الشياطين» فى مشاهد كثيرة إلى «الشياطين الثلاثة».. فهو يعود مثلا إلى المستنقعات والبحيرات والقوارب بحجة أن محيى اسماعيل يعيش فى كوخ وسط البرارى.. ولكى تدور المعارك النهائية الحاسمة فى الفيلم فى هذا الجو الذى يحبه شخصيا ..

ثم هو يحول شخصية قائد هذه العصابة الارهابية بير فيركوفنسكى الذى «يمثل قمة الشر والدجل والانتهازية.. والذى استطاع تشكيل هذا التنظيم المزعوم بان أوهم عددا من الشبان بأنه يتبع تنظيما دوليا فاجتمعوا حوله على أساس هذا الادعاء.. وهو يكره كل الناس وخصوصا أباه.. وفى رايه أن الحل الوحيد للمشكلة الاجتماعية هو قطع ملايين الرؤس بلا مناقشات ولا نظريات.. قتل مائة مليون مثلا».. يحوله إلى حسين فهمى الذى يضع نظارة سوداء على عينيه وقبعة غريبة على رأسه ويرتدى عباءة سوداء من الخارج وحمراءمن الداخل وكأنه أرسين لوبين يقود منظمة وطنية !

أما ستافروجين (نور الشريف) فهو «شاب وسيم قوى الجسم.. عمل ضابطا بالجيش.. وهو يصاب بحالات عصبية تشبه الصرع.. ويسقط اخيرا فى حياة الانحلال والفساد ويشترك في تنظيم فوضوى ويجرى وراء النساء والخمر والاجتماعات الارهابية.. ويشنق نفسه بعد أن يفشل فى تخفيف انهياره العصبى».. ولكنه يتحول فى الفيلم إلى أمير أرستقراطى أنيق يسخر من عائلته وطبقته ويريد الانتهاء منها بأن يشد أذن أحد باشواتها وبأن يتزوج فتاة فقيرة (نورا) تربت معه فى القصر «لا يدرى أحد كيف ولماذا» وبأن يسرق زوجة أحد زملائه (حياة قنديل) ليدمر حياتها !..

ويلعب محمود عبد العزيز دور كيرلوف وهو «مهندس مثقف وعضو تنظيم فوضوى كان قد تاثر بافكار ستافروجين ثم استكمل هذه الافكار ووصل بها إلى نظرية

الانتحار.. وتتلخص نظريته فى أن كل الاشياء تتساوى.. حتى القتل وعدم القتل.. وإن الوجود كله اكذوبة والحياة الاخرى اكذوبة».. ولكننا لا نعثر على شىء من هذا فى شخصية تتحدث طول الوقت عن الانتحار كنكتة تثير ضحكات الصالة.. ولكنه لا ينتحر أبدا لمجرد أنه يشاهد مولد طفل.. ربما لان الفيلم أراد أن ينتهى نهاية «ايجابية» متفائلة أكثر من دوستويفسكى !.

ومن العبث أن نحاول العثور على أى مفاتيح للشخصيات الاخرى تحمل أى عمق أو تحليل أو تبرير لسلوكها الذى تحول إلى مجرد تصرفات متشنجة وأذرع ممدودة فى الهواء بشكل كوميدى !.

ولقد أدى الممثلون أدوارهم فى حدود هذا التفسير السطحى للشخصيات.. ولا أحد يمكن أن يلومهم على أى شىء.. وأن تفوق منهم حياة قنديل ومجدى وهبه ومحيى اسماعيل بشكل خاص ..

أما حسام الدين مصطفى المخرج «والكاميرا مان» فى نفس الوقت فان مستواه يتراجع كثيرا حتى عن فيلميه السابقين **«الاخوة الاعداء»** و **«سونيا والمجنون»** وهو يعود فى هذا الفيلم ليصاب بعقدة «الزوم» من جديد.. واللقطات الطويلة والتكوينات الغريبة «للكادر».. حيث يتكرر كثيرا ظهور رأس هذه الشخصية أو تلك «مقطوعة» فى أسفل ركن الصورة وكل ما حولها فراغ.،. وحيث يعود إلى زوايا التصوير «الطفولية» التى توضع فيها الكاميرا تحت أقدام حسين فهمى ومحيى اسماعيل وهما يدقان أحد الابواب.. وتحت وجه محمود عبد العزيز وهو مشغول جدا بالتفكير!

أما ايقاع الفيلم طول ثلثيه الاولين فهو ايقاع بطئ بطئ بطئ إلى حد النوم وليس حتى الملل.. لان المخرج المنتج صمم على أن يجعل طول الفيلم يقترب من الثلاث ساعات.. وهى ساعات كلن يمكن احتمالها جدا لو رأينا خلالها شيئا آخر غير ما رايناه بالفعل !..

مجلة «الاذاعة» ٢٩ / ١٠ / ١٩٧٧

٥٠ سنة سينما مصرية (١)

فيلمان قديمان لحسن الإمام

الرقص.. والأيام العظيمة

فى هذا الشهر - بالتحديد فى ١٦ نوفمبر - يبلغ عمر السينما المصرية خمسين سنة .. أى نصف قرن كامل .. وهو عمر «مديد» بالفعل قد يدهش من يشاهد بعض النماذج المعروضة الان من «احدث» افلامنا فيتصور انها سينما ولدت بالامس .. أو انها سينما طفلة أو مراهقة على احسن الفروض ..

ولكن التاريخ له رأى اخر .. فهو يقول أن أول فيلم مصرى - «ليلى» لعزيزة أمير - عرض ليلة ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول .. واصبح هذا ميلادا رسميا للسينما المصرية التى هى الان «شيخة» فى الخمسين .. وليس لها عذر أبدا فيما تفعله بنا الان .. بل أنها فى الواقع «جدة» فى السبعين .. لان الذين يحسبرن ميلادها بتاريخ عرض فيلم «ليلى» يحذفون من عمر السينما المصرية الحقيقى مالا يقل عن عشرين سنة أخرى من محاولات صنع الافلام المصرية قبل ذلك ..

ولكن هذا موضوع اخر على أى حال

المدهش الى أقصى حد هو هذا الصمت والتكتم الشديد الذى يحيط بمناسبة جدا كذه .. ان تمر خمسون سنة كاملة على ميلاد صناعة مصرية شديدة التأثير .. فلا حس ولا خبر .. ومنذ بداية عام ١٩٧٧ كنت أتصور أن هذه الجهة أو تلك ستحتفل بالتأكيد بمرور نصف قرن على السينما المصرية .. بل قد كنت اتصور اننا يمكن أن نخصص عام ٧٧ كله للاحتفال بهذه السينما .. وليس الاحتفال هنا بمعنى «المهرجانات» اياها والطبل والزمر الذى يكلف فلوسا .. ولكن كانت هناك وسيلة

بسيطة جدا وفعاله لا تكلف مليماً.. وهى أن نغلق سينما رمسيس مثلا .. وهى سينما تابعة لهيئة السينما – على سلسلة احتفالات بهذه المناسبة .. بحيث تخصص كل أسبوع من اسابيع العام لعرض افلام من نوعية خاصة أو من اخراج مخرج ما أو مرحلة ما من مراحل السينما المصرية كلها .. اسبوع مثلا لافلام محمد كريم .. أسبوع لافلام عزيزة أمير .. أسبوع لافلام كمال سليم .. أسبوع لافلام احمد كامل مرسى .. اسبوع لافلام عبد الوهاب .. انور وجدى .. يوسف وهبى. الافلام التاريخية .. الافلام الكوميدية من «الريحانى الى عادل أمام» .. أفلام صلاح أبو سيف .. يوسف شاهين .. أفلام حتى حسن الإمام وحسام مصطفى باعتبارها الاكثر جماهيرية .. وانتهاء بأفلام أحدث جيل من المخرجين الشبان .. وهكذا يكون امامنا ٥٢ اسبوعا نقدم خلالها ٥٢ ظاهرة أو مدرسة أو مرحلة أو مخرجا .. مع بعض الدراسات المطبوعة السريعة للتعريف بهذه الظواهر أو المدارس ويمكن أن تباع للجمهور .. والافلام موجودة – أو المفروض أن تكون موجودة – لدى «أرشيف السينما» الحكومى أو لدى شركات التوزيع .. والمسألة لن تتكلف مليما اذن ولا يهم مدى اقبال الناس على هذه الافلام التى سيقبل الناس بالتأكيد اقبالا كبيرا على كثير منها .. فالمكسب التجارى لا يهم كثيرا من مثل هذه المناسبات .. المهم ان تكون لدينا «ذاكرة» ورغبة فى مراجعة تاريخنا وواقعنا .. والسينما المصرية شىء مهم جدا شئنا أم أبينا .. لانها السينما القومية التى تشاهدها جماهيرنا وتؤثر فيهم ربما أكثر من أى وسيلة تأثير أخرى .. وهى بكل سلبياتها وايجابياتها «نشاط مصرى» موجود لا يستحق ان نجهض الاحتفال به الى هذا الحد وكأننا «مكسوفون» منه ..

والفكرة ليست عبقرية ولا مستحيلة .وكان يمكن أن تخطر ببال اى احد .. على الاقل فى الهيئات الرسمية المسئولة عن السينما المصرية .. هيئة السينما مثلا .. أو المركز القومى للثقافة السينمائية – وهو بالمناسبة المركز الحكومى الوحيد للثقافة السينمائية – والذى يعمل بدون ميزانية لان احدا لا يريده أن يعمل – ومركز الفيلم التجريبى ومركز الفيلم التسجيلى وكل «المراكز» الاخرى التى كان عليها أن تصنع شيئا فى هذه المناسبة على الاقل لتذكر الناس بوجودها ..

ولكن الفرصة مازالت متاحة على أى حال .. وأمامنا ١٦ نوفمبر والايام التالية لنصنع شيئا !

الغريب أن المبادرة الوحيدة جاءت من جمعية اهلية بلا أيه امكانيات وغير مطالبة

بمثل هذه «المهام» .. هى «جمعية الفيلم» التى تؤكد «يقظتها» ومتابعتها للاحداث السينمائية الهامة مرة أخرى حين تخصص شهر نوفمبر كله – وابتداء من اليوم – للاحتفال بخمسين سنة من عمر السينما المصرية .. مما ذكرنى بواجب النقاد على الاقل بضرورة «تأمل» السينما المصرية ومحاولة تحليل اهم ظواهرها .. ولست ادعى ان لدى «خطة» لهذا التأمل أو التحليل .. فاهم مشاكل الناقد فى مصر هى عدم اعتماده على مصادر أو مراجع علمية بقدر ما تخص السينما المصرية نفسها .. التى تعيش بدون «غطاء نظرى» فهناك الاف الاشياء التى يمكن رصدها وتحليلها فى خمسين سنة من السنين المصرية مما يحتاج بالتأكيد الى عدة كتب وليس الى بضعة مقالات .. ولكن الصدفة وحدها هى التى قادتنى الى فيلمين قديمين من مراحل مختلفة من تاريخ السينما المصرية ليست بعيدة تماما .. فالفيلمان عرضهما التليفزيون فى اسبوع واحد .. وكنت اتابع افلامنا القديمة فى التليفزيون واتساءل لماذا لا يتابع أحد هذه الأفلام؟.. ولماذا نحصر أنفسنا دائما فى الأفلام الجديدة المعروضة في السوق مع أنها ليست «جديدة» غالبا الا فى اسماء النجوم .. ومع ان احدا لا يشاهدها بقدر افلام التليفزيون التى تشاهدها الملايين للمرة الالف .. ؟

وعندما يكون الفيلمان المعروضان فى التليفزيون هذا الاسبوع لمخرج واحد هو حسن الامام بالتحديد .. فان المسألة تصبح مناسبة جدا لفهم وجه من الوجوه الالف للسينما المصرية .. من خلال واحد من أهم مخرجيها وأغزرهم انتاجاوأكثرهم تأثيرا فى الناس بكل تأكيد .. فما بالك اذا كان الفيلمان أيضا يحملان «الطابع الوطنى» فكيف تعالج السينما المصرية ما تسميه «بالأفلام الوطنية» .. ومن خلال حسن الامام بالتحديد ؟

«حب من نار»

عمر هذا الفيلم عشرون سنة بالضبط .. أخرجه حسن الامام عام ١٩٥٧ وبعد عام واحد من العدوان الثلاثى الشهير على مصر عام ١٩٥٦ .. كان الحس الوطنى قويا خلال هذه الحرب الثانية من حروبنا ضد اسرائيل التى لم تكن تحارب بنفسها هذه المرة بقدر ما حاربت لها بريطانيا وفرنسا .. وكان هناك احساس بأننا انتصرنا فى تلك الحرب لان المقاومة الشعبية لعبت دورا ايجابيا حاسما فى العمل ضد قوات الاحتلال الانجليزى داخل بور سعيد بالتحديد .. وبعدها كان الاحساس القومى

جارفا .. لان الناس أحسوا فى تلك الايام العظيمة انهم صنعوا شيئا .

وكان لابد للسينما كعادتها أن تستغل الفرصة لتصنع شيئا .. فهى دائما تسير وراء الاحداث ووراء الشعب وليس أمامه .. فاذا انتصر فهى تهلل للنصر .. وإذا انهزم فهى تولول للهزيمة .. ولكنها لم تحاول ابدا أن تسبق أو ان تقود من أجل أن تصنع نصرا .. ودائما كانت هناك «أفلام المناسبات».. بعد ثورة يوليو كان هناك ما سمى «بالافلام الوطنية» والافلام التى تتحدث عن الاصلاح الاجتماعى والمساواة بين البشر وتشتم الباشا الاقطاعى وتنهى كل الاحداث والمشاكل بقيام الثورة .. وبعد حرب ٥٦ تناولت بعض الافلام بطولة الشعب المصرى الحقيقية بشكل كوميدى .. كانت الافلام جادة جدا بالطبع و «بطولية» جدا من وجهة نظر صانعيها.. أما حجم الكوميديا فيها فهو ينبع بالطبع من مستواها الفنى والموضوعى المضحك .. ومن طريقة تناولها وتزييفها حتى للبطولة ..

خذ هذا الفيلم مثلا .. **«حب من نار»** الذى لم يجد التليفزيون غيره ليذيعه فى عيد السويس الاخير .. لم يكن حسن الامام «من يومه» يترك شيئا يفوته .. فهو يقدم كل انواع السينما المطلوبة .. ثم يقدم فى الفيلم الواحد أيضا كل الاشياء المطلوبة .. وهو فى هذا الفيلم يحس انه «يجب» أن يصنع فيلما عن مقاومة الشعب المصرى فى حرب ٥٦ .. فيختار كعادته حيا شعبيا فى بورسعيد لنتعرف على الفتاة الشقية «نجف» – شادية – التى تكون مشكلتها الغرامية هى أغرب مشكلة فى التاريخ .. فهى تحب شابين فى وقت واحد وبنفس القدر : أحمد (شكرى سرحان) ومحمد (يوسف فخر الدين) .. ولا بد طبعا – لانها شادية – من أن تغنى للاثنين معا فى مشهد واحد .. وفجأة تنقطع هذه السعادة الغامرة بوقوع عدوان ٥٦ كحدث قدرى مفاجئ جاء فقط ليفسد قصص الحب ويخرب «البيوت العمرانة» .. وبعد بضع لقطات «كونترتيب» للطائرات والمدافع والقنابل نفهم أن بيت شادية تهدم فوق رءوس اسرتها كلها وأن شادية تطوعت بالطبع كممرضة بينما تطوع السيدان أحمد ومحمد كفدائيين وسط أعجب مجموعة فدائيين كوميدية .. نصفها فتيات يلبس البطلونات «الكاكى» وبينهن وداد حمدى .. وذلك لان حسن الامام لا يستطيع الابتعاد عن النساء كبطلات لافلامه .. وفى القبو الغريب الذى يضم مجموعة الفدائيين رجالا ونساء الذين لا يصنعون شيئا ابدا سوى «الكلام الوطنى الكبير أوى» والتكشير باستمرار .. نحس ان الفدائى فى السينما المصرية لابد أن يكون هذا الرجل المقطب

الجبين المتخشب الذى يقول طول الوقت «كلاما كبيرا» دون أن يصنع شيئا حقيقيا .. ثم تكون الكارثة المضحكة حين يحس المخرج بحنينه «التاريخى» الى جو الكاباريهات فيجعل شادية تفكر فى الانتقام من عدو بلدها بالاسلوب «الامامى» المدهش .. وهو أن تتسلل الى معسكر الانجليز فى زى خليع لتغريهم وتستدرجهم ليضربهم الفدائى «الجتة» عدلى كاسب .. وهو أعجب أسلوب للمقاومة الشعبية يمكن بأسلوب شادية هذا أن يبيد أكبر جيش احتلال فى أى بلد !! .

والانجليز فى فيلم حسن الامام – وفى كل الافلام المصرية من هذا النوع فى الواقع – أناس بلهاء الى حد مزعج .. لا يكادون يرون فتاة مصرية فى قلب معسكرهم – لا أحد يدرى كيف تدخل وتخرج بهذه البساطة.. حتى يسيل لعابهم ويقعوا على الأرض .. إلى حد لابد أن يدعو للتساؤل : اذا كان الانجليز هم هؤلاء الذين رأيناهم فى فيلم حسن الامام فكيف استطاعوا أن يفتحوا امبراطورية لم تكن تغرب عنها الشمس ؟

والانجليز – بالمناسبة – يتحدثون «العربية المكسرة» فى السينما المصرية لانهم «خواجات» بالطبع .. حتى فى اجتماعات قادتهم المغلقة لا يحدثون بعضهم البعض بالانجليزية ولا حتى بالعربية .. العادية .. وإنما «المكسرة» .. وقائدهم استفان روستى رحمه الله يقول كل جملة مرتين .. مرة بالانجليزية ومرة بالعربية لجمهور سينما شبرا بالاس .. ثم يجرى هذا الحوار المدهش بينه وبين أسيرته الفدائية المصرية شادية التى تشمخ برأسها فى وجهه وتخطب خطبة عصماء عن البطولة والشرف فيقتنع الرجل فورا بعبث الحرب ويتساءل : صحيح .. أنا كنت بسأل نفسى ليه الحرب .. ليه «الفايتنج» .. ثم يقرر فورا الانضمام للفدائيين المصريين ويساعد شادية على الهرب ؟ .. ولكن لتصاب برصاصة أثناء هجوم «طرزان» الذى قاده شكرى سرحان على المعسكر ونسفه كله وأباد كل جنوده بعون الله هو وفرقة وداد حمدى .. وليعثر حسن الامام على فرصته الذهبية فى نهاية ميلودرامية مسيلة للدموع لشادية وهى تموت بين يدى أحمد ومحمد فى الشرفة على هتافات جماهير بورسعيد للنصر .. فهكذا كانت الحرب فى فيلم لحسن الامام .. وهكذا كان النصر ؟

«بين القصرين»

بعد ذلك بعشر سنوات يخرج حسن الامام «بين القصرين» ليكون أفضل بكثير .. ولكن دون أن يكون هذا مؤشرا لاى تقدم أو تطوير ... فبعد «بين القصرين» بسنة أو سنتين أو عشر يمكن أن يتراجع هذا المخرج الخصب مرة أخرى ليصنع أشياء مثل **«حب من نار»** أو أسوأ .. بل أن فيلما مثل «قمر الزمان» أو «دعاء المظلومين» أحدث أفلامه هما بالقطع أسوأ ..

عند اعادة الرؤية «لبين القصرين» فى التليفزيون فى الاسبوع الماضى اكتشفت لفرط دهشتى انه فيلم لا بأس به أبدا .. بل أنه فى بعض لحظاته – لولا بعض التحفظات – يمكن أن يكون فيلما جيدا .. لابالنسبة لحسن الامام فقط .. بل ربما للسينما المصرية كلها .. وفى حدود هذه السينما .. ولكنه بالتأكيد أفضل افلامه على الاطلاق .. واندهشت جدا وللمرة الالف لظاهرة تتكرر باستمرار : وهى ان مخرجا مصريا ما يقدم بين وقت وآخر فيلما جيدا يؤكد انه يستطيع أن يصنع سينما معقولة .. ثم يهبط على الفور فى الفيلم التالى الى قاع مدهش .. ظاهرة غريبة من ظواهر السينما المصرية نعود فنكتشفها فى عيدها الخمسين !

الفرق هنا بالطبع هو قصة نجيب محفوظ وسيناريو يوسف جوهر والاداء الجيد لمجموعة كبيرة من الممثلين على رأسهم يحيى شاهين وصلاح قابيل وعبد المنعم ابراهيم وزيزى البدراوى .. ويبدو أن حسن الامام لم يستطع أن يصنع فيلما رديئا من كل هؤلاء !

فى «بين القصرين» نتذكر السينما عندما كانت سينما ايام القطاع العام .. تلك الايام العظيمة الاخرى التى لم تمض عليها سوى عشر سنوات أو أقل .. حين كان يمكن أن تكلف هيئة السينما فنانا موهوبا مثل شادى عبد السلام بأن يصمم ديكور وملابس فيلم من اخراج حسن الامام فنحس اننا امام قطعة من الواقع المصرى والشارع المصرى والبيت المصرى فى ثورة ١٩ .. ونحس بالصدق والفن والاخلاص الحقيقى فى كل تفاصيل العمل .. وبهذه القدرة التى لا يملكها سوى القطاع العام على انتاج مثل هذه الافلام بهذه العناية وبهذه التكاليف ..

ورغم أن حسن الامام لا يستطيع أن ينس عالمه الخاص – وعمل نجيب محفوظ نفسه يمنحه هذه الامكانية – فيركز جدا على بيت زبيدة العالمة (مها صبرى) وتابعتها نعمت مختار ويملأ الشاشة باللحم الابيض المتراقص بلا سبب والذى يدفع

عبد المنعم ابراهيم العظيم للصراخ بين وقت وآخر :

«بحبك يا أبيض» .. رغم كل هذا الجو الحسى الزاعق فانك لا يمكن الا أن تذهل أمام مشاهد جيدة بالفعل الى حد عدم التصديق .. وهى مشاهد المظاهرات بالمجاميع الهائلة .. وصدام المتظاهرين بقوات الاحتلال الانجليزى .. وحرارة المعارك وصدقها .. وقلب عربات الترام .. والجثث المتهاوية على الارض ..

وهى المشاهد التى «سرقتها» معظم الافلام التى عالجت نفس الاحداث بعد ذلك .. لقد كتبت عن حسن الامام اكثر وأعنف مما كتبت عن أى مخرج أخر .. ولكننى أشهد له بانه استطاع أن يهزنى تماما بهذه المشاهد التى ذكرتنى بايامنا العظيمة .. حين خطب القسس فوق منابر المساجد .. وخطب الشيوخ فى الكنائس فى هذه الوحدة العضوية الرائعة التى كانت جزءا من تراث وضمير شعبنا دائما واساسا من اصلب أسس كفاحنا الوطنى والاجتماعى طوال تاريخنا كله .. لقد استطاع حسن الامام ان يهزنى الى حد البكاء بهذه المشاهد التى عرضت فى وقتها المناسب .. ليس فقط بجوهرها الذى لابد أن يهز كل مصرى حقيقى يعى معركة بلاده الحقيقية الوحيدة .. وأنما حتى بمستوى تنفيذه السينمائى لها بصدق وحرارة وبلا افتعال .. ويا عزيزى حسن الامام .. أن هذه المشاهد وحدها فى هذا الفيلم وحده .. يمكن أن تغفر لك كل افلامك .. وأن تغفر لك حتى خلطك للرقص بالايام العظيمة .. لكن يا أخى اذا كنت قادرا على صنع ذلك .. فما هذا الذى تصنعه بنا وبنفسك ؟!

٥٠ سنة سينما مصرية (٢)

من القاع إلى القمة .. وبالعكس

من الصعب جدا ان نتحدث عن خمسين سنة من السينما المصرية دون ان نتحدث عن صلاح ابو سيف .. فمن الناحية الزمنية اخرج صلاح ابو سيف اول افلامه **«دايما فى قلبى»** عام ١٩٤٦ .. أى أن عمره الفنى كمخرج ٣١ سنة من ٥٠ سنة هى كل عمر السينما المصرية .. يضاف اليها بالضرورة كل السنوات السابقة التى امضاها صلاح ابو سيف فى حب السينما ومحاولة تعلمها منذ ان تم تعيينه موظفا فى شركة الغزل بالمحلة الكبرى عام ٣٣ .. حيث التقى لاول مرة بنيازى مصطفى الذى كان من أوائل مخرجى السينما المصرية أيضا .وكان عائدا لتوه عن المانيا .. وذهب الى المحلة ليصور جزءا من فيلم تسجيلى عن شركات بنك مصر .. حيث فوجئ بهذا الموظف الصغير الذى لا يتعدى عمره الثامنة عشرة - صلاح أبو سيف من مواليد ١٠ مايو ١٩١٥ - يناقشه فى السينما ويعرف من خلال قراءاته كل شئ عن المونتاج والدوبلاج وغيرهما ..

وكان هذا هو الاكتشاف الاول لصلاح أبو سيف .. وعده نيازى مصطفى بأن يساعده على الانتقال موظفا فى ستوديو مصر - الذى أنشىء عام ١٩٣٥ - والذى كان تابعا أيضا لبنك مصر وشركاته العديدة التى كونت قلعة اقتصادية وصناعية ضخمة أنشأها طلعت حرب كركيزة أساسية لتمصير الاقتصاد المصرى وتطويره فى العشرينات ..

وعندما عاد نيازى مصطفى الى القاهرة أو فى بوعده وساعد صلاح ابو سيف على الانتقال الى المكان الذى يحبه ويناسب هوايته المبكرة للسينما : ستوديو مصر .. وهناك كانت بداية رحلته الطويلة مع السينما .. مساعدا فى قسم المونتاج .. حيث كان أول أساتذته هو نيازى مصطفى نفسه الذى تعلم منه المونتاج عمليا وعلى «الموفيولا» بعد أن كان رأسه مليئا بنظريات بودوفكين وايزنشتاين .. ثم عمل

مساعداً ثالثا لنيازى مصطفى أيضا فى اخراج فيلمه الريحانى الطويل **«سلامة فى خير»** ثم مع أحمد بدرخان فى «شئ من لا شئ» ..

ثم كان الاكتشاف الثانى لصلاح أبو سيف على يد مخرج «العزيمة» الشهير كمال سليم الذى كان رئيسا لقسم السيناريو باستديو مصر .. كانا يلتقيان فى مقهى «ريجينا» فى شارع عماد الدين - مكان سينما القاهرة الان - وكانا يقضيان الليل كله يتحدثان مع مجموعة اخرى من الشباب عن السينما والثقافة والفن حتى الفجر .. هكذا عاش هذا الجيل من الرواد العظام حياة متفتحة منطلقة لابد أن تصنع فنا حقيقياً .. «وكان كمال سليم قارئا ممتازا وقد وجه اهتمامى إلى قراءات ليس فقط فى السينما وانما فى ميادين أخرى غيرها .. وقد ظللنا أصدقاء إلى أن وافته المنية .. وعندما اسند اليه فيلم **«العزيمة»** اختارنى مساعدا، فى السيناريو والاخراج والمونتاج ...».

وبعد «العزيمة» أرسل ستوديو مصر صلاح أبو سيف فى بعثه لدراسة السينما فى فرنسا .. فسافر فى مايو ٣٩ وتدرب على المونتاج فى «ستوديو كلير» فى باريس ولكن تقع الحرب الثانية فى سبتمبر من نفس العام ويقطع صلاح ابو سيف دراسته ويعود إلى مصر على باخرة تحمل معه طه حسين ومحمد التابعى وأحمد الصاوى محمد .. ليعينوه رئيسا لقسم المونتاج فى ستوديو مصر ..

ولكنه بدأ يطلب من الاستوديو أن يمنحه الفرصة لاخراج فيلم .. والاستديو يرفض لانهم لم يجدوا من يرأس قسم المونتاج بدلا منه .. عرضوا «المنصب» على هنرى بركات فطلب ١٥ جنيها مرتبا شهرياً .. فرفض الاستوديو لان صلاح ابو سيف كان يقبض ١٢ جنيها فقط !!»

ولم يكن أمام صلاح أبو سيف سوى أن يقنع بالقيام بمونتاج عدد كبير من افلام كمال سليم ويوسف وهبى وبدرخان .. ولكن ليستفيد من تلك الفترة أقصى حد .. فأنت تستطيع أن تتعلم السينما كلها وأنت تحلل أفلام الأخرين على «الموفيولا».. وهكذا كان سهلا على «المونتير» صلاح أبو سيف أن يخرج أول أفلامه **«دايما فى قلبى»** عام ١٩٤٦ والذى كان نجومه عقيلة راتب وعماد حمدى ودولت أبيض وزوزو نبيل وزينب صدقى ومحمود المليجى وسعيد أبو بكر، وعبر ٣١ سنة منذ ذلك التاريخ قدم صلاح أبو سيف للسينما المصرية ٣٥ فيلما آخرها **«السقا مات»** الذى لم يعرض بعد.. ولم تكن المسألة مجرد «مساحة زمنية» عريضة يشغلها هذا الفنان الكبير.. فربما عمل غيره أطول وقدموا أفلاما أكثر.. ولكن أفلام صلاح أبو سيف -

بكل ما فيها من جيد وردىء- جعلته أهم مخرج فى السينما المصرية بلا جدال.. سواء من حيث أنه مخرج له منهج أو موقف من الواقع الذى يعيش فيه ويعكسه فى أفلامه.. أو من حيث أنه مخرج له أسلوب سينمائى يمكن تمييزه ويمكن أن يحمل توقيعه بحيث يقال على الفور «هذا فيلم من إخراج صلاح أبو سيف».. وهى مسألة مفتقدة إلى حد كبير فى السينما المصرية..

وبعيداً عن مسألة «الواقعية» التى يتصور البعض أنها مرتبطة بأن هذا المخرج أو ذاك يصور أفلامه فى «الحارة» بدلاً من القصر.. والتى قد لا تصنع أكثر من «واقعية الديكور» دون واقعية المضمون أو موقف المخرج من موضوعاته.. فإن قيمة صلاح أبو سيف الحقيقية تنبع أولاً من اختيار موضوعاته من صميم الواقع المصرى.. ثم من أنه يطرح هذه الموضوعات بأكثر وجهات النظر جرأة وصدقاً وتقدماً فى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية والمجتمع المصرى نفسه.. ولم يكن هذا ممكناً لولا أن صلاح أبو سيف نفسه هو أولاً مثقف ودارس جاء إلى السينما من السينما وليس من وكالة البلح.. وأنه فنان وليس تاجراً ولا مرتزقاً .. ثم أنه يقرأ الصحف.. وهى مسألة مهمة جداً لأنها تعنى أن الفنان يتابع ما يحدث فى بلده.. ثم هو رجل يحمل موقفا محدداً وله رأى ويحاول أن يقول رأيه هذا فى أفلامه.. ولا يهمه بعد ذلك أن تدور أفلام صلاح أبو سيف فى الحارة أو فى قصر المانسترلى..!

فى البداية - ومن ٤٦ إلى ٥٢- قدم صلاح أبو سيف **«دايما فى قلبى» و«المنتقم» و«مغامرات عنتر وعبلة» و«شارع البهلوان» و«الصقر» و«الحب بهدلة»** أفلاما لا تعكس إلا رغبة مخرج شاب جديد يحاول أن يجد مكاناً لاسمه بأى «بهدلة» ممكن احتمالها.. ثم بدأ منذ عام ٥١ ينضج أكثر ويرفض حتى ما يقدمه للناس.. اختار قصة «تيريز راكان» لاميل زولا وقرر تحويلها إلى فيلم.. عرض السيناريو على ستوديو مصر فرفضوا إنتاجه وعرضوا عليه فيلماً آخر شديد السخافة.. ولأن الفنان كان قد وصل إلى أهم لحظة فى حياته.. لحظة الرفض.. فقد خاض صراعاً مريراً بين الفيلم الذى يريد أن يقدمه للناس وبين هذه الضرورة الأخرى الأشد سخافة.. وهى أن تكون مطالبا بأن تطعم أطفالك.. «طلبت سلفة توزيع لإنتاج الفيلم على حسابى إلا أنى ووجهت برفض ثان.. وذهبت لتلحمى الذى سبق لى التعاون معه وقرأت له الموضوع فقال لى إن الجو الشعبى لن يعجب الناس.. بالإضافة إلى أن الجمهور لن يقبل على فيلم بطله شرير.. وظللت أكافح لنحو

عام ونصف عام من أجل تنفيذ الموضوع وفشلت فى ذلك ونضبت مواردى المالية .. وعرض على ستوديو مصر سيناريو لأتولى إخراجه .. قرأته فوجدته رديئا ورفضته .. وحاول اصدقائى اقناعى بقبول هذا العرض خاصة وانى مسئول عن عائلة صغيرة» ..

وانت حين تملك القدرة على الرفض .. تملك القدرة فى نفس الوقت وبالضرورة على النجاح .. والظروف نفسها شاءت أن يعثر صلاح ابو سيف على الوسيلة لتمويل **«لك يوم يا ظالم»** الذى كان البداية الحقيقية لاتجاهه المعروف بعد ذلك لصنع «أفلام تقول شيئا» : **«الاسطى حسن» و «ريا وسكينة» و «الوحش» و «شباب امرأة»** .. وهى الافلام التى تبحث فى مادتها عن الجذور الحقيقية لمشاكل شخصياتها وعلاقاتها فى «قاع» المجتمع المصرى نفسه .. وليس فى «قمة» قصر الباشا الذى تحب ابنته السفيرة عزيزة الاسطى حسانين السواق !

ولكن شيئا غريبا فى هذا الفنان يجعله بين الوقت والاخر يخرج عن جلده .. بعد «شباب امرأة» مثلا يخرج **«لا أنام»** .. عن مشاكل البنت التى «لاتنام» من فرط انشغالها بنسج المؤامرات لكل من حولها ارضاء لعقدها المرضية .. ثم يعود مباشرة ليخرج «الفتوة» عام ٥٧ الذى كان وثيقة حارة مبكرة جدا ضد استغلال كبار التجار لقوت الناس وعلاقاتهم العضوية بقمة السلطة التى تحمى مصالحهم .. ويظل **«الفتوة»** احدى قمم صلاح أبو سيف والسينما المصرية كلها .. ونموذجا فذا للواقعية المصرية الحقيقية التى تصل الى المستوى العالمى موضوعيا وسينمائيا معا .. ولكن لكى يهبط صلاح أبو سيف مباشرة من هذه القمة إلى «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و«انا حرة» و«البنات والصيف» و «لا تطفىء الشمس» .. وهى قصص احسان عبد القدوس التى تبدو بالتأكيد متناقضة مع نوع الموضوعات والاجواء التى يحب صلاح أبو سيف ويجيد التعامل معها .. ولقد كان السؤال المحير دائما : هو كيف يستطيع مخرج ما الانتقال هكذا بين عالمين مختلفين تماما ومن فيلم الى فيلم .. وفى حديث أجريته معه منذ سنتين سألته هذا السؤال فقال :

– هذا النوع من الافلام يعطينى نوعا من الراحة وأنا أعيش طول الوقت فى مشاكل الحارة الاجتماعية فى افلامى .. فهناك مثل يقول : «خطوة للوراء وخطوتان للامام» .. وهذا النوع من الافلام يحقق لى هذه الراحة النفسية .. يدفعنى بعد ذلك للهجوم على فيلم اجتماعى فى جو جديد مختلف تماما ..

وهو منطق غريب بالطبع ولا يقنع أحدا .. لم يقنعنى شخصيا على الاقل .. ولكنه نفس المنطق الذى يطبقه صلاح ابو سيف فيما بين افلامه لعبد الحليم حافظ وفريد الاطرش وصباح و **«شيء من العذاب» و «فجر الاسلام»** .وبين **«بداية ونهاية»** الذى كان قمة عمله السينمائى كله فى تقديرى الشخصى واحد من أهم وأفضل الافلام المصرية على الاطلاق .. ثم **«لا وقت للحب»** عن قصة يوسف ادريس و **«القاهرة ٣٠»** عن نجيب محفوظ و **«الزوجة الثانية»** عن رشدى صالح و **«القضية ٦٨»** عن لطفى الخولى .. والتى بدا بعدها أن خط هذا المخرج العظيم قد «انكسر» أو «تحول» أو توقف قليلا بعد هزيمة يونيو ليلتقط انفاسه ويعاود التفكير فيما يمكن صنعه بعد ذلك لمواجهة هذا المجتمع ..

ومنذ ذلك لم يقدم صلاح ابو سيف شيئا ذا قيمة سوى **«حمام الملاطيلى»** و **«الكذاب»** .. وهما فيلمان يحاولان بالفعل أن يقولا شيئا ولكن ليس من عالم صلاح أبو سيف الحقيقى .. ليس بنفس الصدق والسخونة والعنفوان .. ولكنهما يظلان رغم ذلك تحفا مدهشة بالنسبة لما صنعه بعدهما .. **«سقطت فى بحر العسل»** الذى يعرض الان .. والذى لابد أن صلاح أبو سيف نفسه قد تجاوزه كعادته الغريبة فى «السقا مات» الذى لم يعرض بعد ولم أشاهده .. ولكنى شاهدت «بحر العسل» هذا ولا أدرى كيف أتحدث عنه دون أن يعتبرنى هذا الفنان الكبير الذى نعتز به جميعا «زعيما للتيار الحاقد فى النقد السينمائى» كما وصفنى فى أحد أحاديثه الصحفية .. ولكنى أدعو صلاح ابو سيف نفسه ليسمع تعليقات الجمهور الخارج من فيلمه .. بل أننى اسأله هو نفسه عن رأيه الحقيقى فى عمله .. اذا كان ما زال مخلصا لتاريخه الطويل من عام ١٩٣٣ وحتى اليوم..

نبيلة عبيد فتاة جميلة خريجة جامعة لا تعمل لان «بابا دكتور غنى ومش محتاجة للشغل» تقضى الصيف فى المعمورة هى وأمها فى قصر فخم وتسلى مللها وفراغها بهذه الحفلات الراقصة التى نراها دائما فى الافلام المصرية .. ولكنها – لاسباب مجهولة – تبدو فتاة أعقل من غيرها .. بدليل أنها ترفض كل «الشلة» التافهة التى تحيط بها وتحب محمود ياسين المهندس الشاب من أول نظرة إلى ظهره .. وبالتحديد الى «قفاه» .. فهذا بالضبط ما رأته منه نبيلة عبيد لأول مرة .. وهى أعجب وسيلة فى التاريخ للوقوع فى الحب .. وبعد كلام فلسفى طويل عن الحب والوهم ومثل هذه الاشياء يصحبها محمود ياسين على الفور إلى شقته .. ولكن لنكتشف أنه شريف

وهى «أشرف منه» فلا يحدث شىء .. لا فى هذا المشهد ولا فى بقية الفيلم بعد ذلك حيث لا قصة ولا مشكلة حقيقية .. ولا سيناريو ولا حتى فيلم وبلا أى مبالغة .. فتى يحب فتاه ولكنه يرفض ن يتزوجها لانه على علاقة بأمرأة اخرى أنفقت عليه أثناء دراسته فيريد أن يرد لها الجميل بعدم الزواج من أى امرأة أخرى .. وفتاة تبحث عن هذه المرأة الاخرى فتشك أنها نادية لطفى وبعد ان تخرب حياتها الزوجية تكتشف انها «مش نادية لطفى» .. ومحمود ياسين غير قادر على ترك تحيه كاريوكا صاحبة الفضل عليه .. ولكنه يقرر فجأة وفى مشهد كوميدى أن «يتكل على الله» ويتركها ويتزوج نبيلة عبيد على سلم بيتها .. وسيناريو لا يجد شيئاً يحكيه فى الواقع فينسج مشاهد عديدة من الخيال والاوهام لو حذفناها من الفيلم لما أصبح هناك فيلم اصلا بالضبط كما لو حذفنا نادية لطفى وتحية كاريوكا ونصف ممثلى الفيلم بالضبط لما حدث شىء .. وسمير غانم ويونس شلبى محشوران بالعافية لاضحاكنا بالنفخ فى النفير والوقوع على الارض .. وكمية لا بأس بها من المايوهات لاحداث اثارة لا تحدث ... ومحاولات مستميتة من المصور الجيد رمسيس مزروق لصنع شىء بعدساته ومرشحاته ولكنه يبدد جهده لأنه لاشىء يصوره بكل هذا .. والمنتجة نبيلة عبيد تمثل جيدا ولابد من تحيتها لانها سيدة جادة وفعلت أقصى ما تستطيع لتنتج شيئا جيدا فاستعانت باحسان عبد القدوس وصلاح ابو سيف .. فما الذى نطالبها به اكثر من ذلك .. ؟

لقد خذلها المخرج الكبير «الواقعى» و «الملتزم» كما خذلنا وخذل نفسه .. بلا أى سبب أو مناسبة .. فلا هو صغير يبحث عن فرصة .. ولا هو تاجر يبحث عن فلوس .. ولا هو عاطل يبحث عن عمل .. ولا هو أى أحد وانما صلاح ابو سيف ..

فى هذا الحديث الذى نشرته معه منذ سنتين لم يكن «بحر العسل» هذا – الذى هو بحر أى شئ أخر غير العسل كما قال الجمهور العادى جدا الخارج من الفيلم – قد عرض بعد .. وسألت المخرج الكبير بالحرف الواحد

– هل اخرجت هذا الفيلم نتيجة لضغوط معينة ؟

وأجاب بالحرف الواحد : لا .. لم تكن هناك ايه ضغوط .. فان موقفى الاقتصادى لا يضطرنى لشىء ..(نشرة نادى السينما بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٧٥) فلماذا اذن تسقط فى بحر الـ «...» وتسقطنا معك .. ؟

مجلة «الاذاعة» ١٢ / ١١ / ١٩٧٧

٥٠ سنة سينما مصرية (٣)

البحث فى الدفاتر القديمة
أكثر المخرجين إنتاجاً فى تاريخ السينما المصرية

نيازى مصطفى ١٢٠ فيلما فى ٤٠ سنة ولم يفقد الأمل!

اعترف باننى لم أكن أعجب كثيرا بافلام نيازى مصطفى .. ولكنى كنت معجبا دائما بقدرته المدهشة على العمل .. فى طفولتنا عشنا على أساطيره الجميلة الغريبة **«رابحة»** التى تحب بدرلاما الفارس الملثم الذى يخطفها من خيام القبيلة ويضرب كل منافسيه لينهب بها الصحراء على حصانه .. و **«طاقية الاخفاء»** التى يعثر عليها الكحلاوى وبشارة واكيم وتحية كاريوكا فتخفى كل من يضعها على رأسه وتمنحهم الثروة والقدرة على الذهاب الى أى مكان دون ان يمنعهم احد .. وعنتر الذى يقهر اعداءه بالسيف من أجل عبلة .. ونجيب الريحانى الذى لا يكف عن مشاكسة شرفنطح فى **«سلامة فى خير»** والموظف الصغير الشريف الذى يفضح اللصوص فى **«سى عمر»** ..

ليست افلام نيازى مصطفى فقط هى المليئة بالحركة أو ما يسمونه «بالاكشن» .. وانما نيازى مصطفى نفسه ..

ستة وستون عاما – من مواليد ١٩١١ – وهو يذهب ويجىء ويدرس ولا يكف عن العمل .. من «سلامة فى خير» أول أفلامه عام ٣٧ والى **«أونكل زيزو حبيبى»** اخرها عام ٧٧ وهذا الرجل يحيا للسينما وبالسينما ولا يبدو أن له حبا أخر أو حياة أخرى .. هو نفسه لا يذكر عدد أفلامه بالضبط .. لان احدا فى مصر لا يعرف شيئا عن أى شىء فى السينما المصرية «على وجه الدقة» ..

ولكنه يقدرها بمائة وعشرين فيلما خلال ٤٠ سنة من العمل المتواصل .. عمر

كامل ربماأكبر من عمر ناقد قد يجلس على مكتبة ببساطة ويلغى نيازى مصطفى من السينما المصرية فى سطرين .. أنا نفسى احسست بالندم وبالتضاؤل وأنا أجلس الى نيازى مصطفى هذا الاسبوع ليحكى لى خمسين سنة فى ساعات .. ولاكتشف اننى يمكن ان اتكلم كثيرا وبسهولة متناهية ولكن دون أن أصنع واحدا على الف مما صنعه رجل يقترب من السبعين ..قويا مديد القامة لم تسقط شعرة من رأسه .. أكثر منى شبابا .. وأهم من ذلك لم يفقد القدرة على الامل ..

«كنت كأى طفل فى سنى مغرما بالسينما جدا .. أنا من مواليد أسيوط وكانت «سينما مقار» عندنا تعرض أفلاما أجنبية.. أيامها كان الاطفال ممنوعين من دخول السينما .. كنت أدخل مع سيدات العائلة .. حفلة الساعة الثالثة يوم الخميس المخصصة للسيدات .. تعلقت جدا بهذا الاختراع الجديد .. ولكنى لسبب ما لم أتوقف عند مجرد الرغبة فى المشاهدة .. وانما أردت أن أعرف أيضا كيف يصنعون هذه «الصور المتحركة» .. فكان لابد أن أقرأ .. ذهبت ببساطة الى صاحب مكتبة عندنا فى أسيوط وقلت له : أريد أن أتعلم السينما .. كان الرجل مستنيرا بحيث لم يسخر منى .. قال لى انه ليس هناك شىء بالعربية عن السينما .. كانت هناك فقط مجلة «المسرح» لعبد المجيد حلمى ولكن ولا مجلة واحدة مصرية عن السينما.. اشترك لى الرجل بصفة خاصة فى مجلة امريكية اسمها «بكتشر جوير» كانت تنشر أخبار النجوم وقصص الافلام جعلتنى أتابع هذه الاخبار باستمرار .. واضطرتنى فى نفس الوقت لان أقوى نفسى فى اللغة الانجليزية وأستعين بالقواميس فكسبت أيضا حب اللغات..»

كان هذا فى سنوات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ونيازى مصطفى فى الثانية عشرة ينتقل من الابتدائى الى الثانوى ويحصل على ترتيب الثانى فى امتحان «البكالوريا» سنة ١٩٢٧ لانه ينال الدرجات النهائية فى اللغات .. كانت أمامه الفرصة ليلتحق بحكم تفوقه هذا «بمدارس الاوقاف الملكية الخاصة» وبالمجان .. ولكنه كان قد قرر أن يمنح حياته نهائيا للسينما ..

«كنت أخرج من الافلام لا سجل ملاحظاتى عليها وتقييمى الخاص لها فى كشاكيل خاصة مازلت أحتفظ بها حتى الان .. وكنت أملك نوعا من قوة الملاحظة أو «الفراسة» يبدو أنى ورثتها عن ابى الذى ينحدر من أصل سودانى وأمى التركية .. هذا المزيج الغريب بين الشمال والجنوب جعلنى أملك هذه الرغبة المبكرة فى تحليل

الاشياء .. وتحول هذا الى اصرارى على أن أتعلم السينما.. ولكن كان من المستحيل أن أقنع أبى بهذه المسألة.. لم تكن مصر قد بلغت الثلاثينات بعد وكانت السينما بالنسبة لها مجرد ملهاة ولا تصلح وسيلة للعمل وتكسب العيش .. واستطعت بطريقة ما أن أقنع أبى بأن أسافر لأدرس الهندسة الكهربائية فى المانيا .. »

قبل أن يذهب نيازى مصطفى الى المانيا كان يحب من السينما الصامته الافلام الكوميدية .. وكان نجومه المفضلون حينذاك بستركيتون وشارلى شابلن وفانى أرباكل وهارى لانجدون وديك تيربن .. وفى أفلام «الكاوبوى» كان نجومه توم ميكس وهوت جيبسون وكيم مينارد .. وهو يذكر هذه الاسماء كلها بدقة شديدة .. كما يذكر أيضاً أن الحرامى كان مكسيكيا دائما لا أعرف لماذا .. ولابد أن يكون له شارب .. اما البطل فهو حليق الذقن نظيف دائما لا تقع قبعته أبدا مهما حدث ..» أما الممثلات وقتها فكن ليليان جيش ومابيل نورماند ومارى بيكفورد .. ولكن ما بهر نيازى مصطفى بشكل خاص فيلم «لص بغداد» الذى مثله دوجلاس فيربانكس الكبير وكان مليئا بالحيل السينمائية التى صمم على أن يعرف سرها ..

«من السينما المصرية لا أذكر شيئا سوى فيلم لعزيزة أمير لا أعرف اذا كان هو فيلم «ليلى»(*) أم لا ولكنها كانت تغرق فيه .. ولكنه فيلم لم يؤثر فى اطلاقا لانه كان بدائيا جدا بالنسبة لما كنت أراه .. وكنت اتصور أننى أستطيع أن أصنع أفضل منه!..

فى ادارة البعثات سألونى عما سأدرس وعندما قلت لهم السينما اندهشوا جدا.. فقد كنت أول طالب مصرى يدرس السينما بطريقة أكاديمية .. قبلها كان محمد كريم رحمه الله قد سافر الى المانيا أيضا ولكنه لم يدرس فى معهد .. وانما التحق باستديو ليراقب ويتعلم وهى وسيلة جيدة أيضا لتعلم السينما بالنسبة لاى شاب ذكى وموهوب .. وأوضح مثال حالى لها الاستاذ سعيد مرزوق .. فهو مخرج جيد رغم انه لم يدرس السينما ..

فى المانيا التحقت بمعهد السينما الوحيد هناك وكان اسمه «المعهد العالى للفنون المرئية» فى مدينة ميونيخ .. سافرت فى أغسطس ١٩٢٧ وقضيت أربع سنوات فى

(*) لا يمكن أن يكون المقصود هو فيلم «ليلى» لقد سافر نيازى مصطفى من مصر فى أغسطس ١٩٢٧، ، وتم العرض الأول لفيلم «ليلى» كما هو معروف فى نوفمبر ١٩٢٧ (أحمد الحضرى)

الدراسة النظرية والعلمية .. درسنا كل شيء عمليا وبشكل مكثف .. الاخراج والتصوير والطبع والتحميض والمونتاج .. لان شركات السينما هناك كانت تقدم كل المعدات. والشرائط للطلبة مجانا ..»

تربيته المحافظة فى الصعيد منحته الحصانه ضد أى مغريات فى المانيا .. كان طالبا مجتهدا جدا منكبا فقط على الدراسة .. تعلم الالمانية بسهولة وسرعة قراءة وكتابة .. فى امتحان التخرج من المعهد كان ترتيب الطالب المصرى نيازى مصطفى الاول على المعهد كله وبتقدير فوق الممتاز «سوبيريور» .. كان المدرس الالمانى يحمس طلبته على المذاكرة قائلا لهم فى صلف : مش عيب واحد «افريقى» يبقى احسن منكم ؟! .. بعد التخرج ولانه كان أول الدفعة التحق بأستديو «أيملكا» فى بارفاريا وبدأ العمل من أول السلم كعامل «كلاكيت» .. بعد التدريب العملى فى فيلم روائى كامل ذهب الى برلين والتحق بشركة «أوفا» حيث كان فريتز لانج يخرج «متروبوليس» وحيث كانت مارلين ديتريش تمثل «الملاك الأزرق» .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء ستوديو مصر على أساس علمى حديث عاد نيازى مصطفى الى مصر عام ١٩٣٤ ليعمل فى بلده ..

«قابلت طلعت باشا وكان رجلا ظريفا ومشجعا للشباب خاصة المتعلم منه .. فعرض على أن أعين فى معمل التحميض والطبع البدائى الذى انشأه حينذاك ليسجل رحلاته فى افلام .. وعينت فعلا فى الشركة وكان أول أفلامى فيلما تسجيليا طويلا عن شركات بنك مصر .. اثناء عملى فى هذا الفيلم تعرفت على عدد من الشبان الاذكياء من هواة السينما فصحبتهم فى جولتى فى شركات بنك مصر ليساعدونى ويتعلموا السينما فى نفس الوقت .. وشاء الذكاء المصرى الغريب أن يلتقطوا أسرار العمل بسرعة ويصبحوا بعد ذلك فنانين موهوبين .. ومنهم مثلا كمال سليم وحسن داهش المصور وصلاح أبو سيف ..

فجأة وبلا أى مناسبة .. تنهد نيازى مصطفى برقة حقيقية وقطع حبل ذكرياته ليقول :

– أنت، ماتعرفش حاجة يا أستاذ سامى .. انت راجل طيب.. عاوز السينما المصرية تبقى أحسن ما يمكن وعايز الفيلم المصرى يبقى على قدم المساواة مع الفيلم الاجنبى .. وناسى أن امكانياتنا منحطة .. وان الثقافة مفيش .. انت راجل مثالى .. وعنيف لكن بتابع كتاباتك الحقيقة وسعيد بيها أوى أوى ..طبعا أنت عاوز

الكمال .. لكن الكمال مش ممكن .. لسه مفيش المخرج الملهم العبقرى اللى ينقل السينما المصرية من بدائيتها أو سطحيتها الى المستوى العالمى .. ده عايز واحد زى كوروساوا واحد زى برجمن .. يتخلق .. ما اتخلقش لسه .

كان يقول كلماته بحرارة صادقة وطيبة مهذبة .. ولكن هذه النقلة المفاجئه باغتتنى..

فسألت : هل معنى هذا أن السينما المصرية لا تستطيع أن تخلق مخرجا كهذا ؟

– لا .. ده ييجى ربانى كده ..

● بالنسبة لمسألة كوروساوا هذه .. لماذا لم يظهر عندنا كوروساوا «مخرج عبقرى أصبح رمزاً للسينما اليابانية» .. هل لأن ظروف السينما المصرية نفسها لا تسمح بذلك ؟

– لا .. مش السينما .. الثقافة العامة بتاع البلد .. الحضارة ..

● ولكننا اذكياء كما قلت أنت نفسك ؟

– بس الذكاء .. لكن مافيش ثقافة .. المهم ده موضوع أخر ممكن أكلمك فيه لو حبيت .. ليه مانقدرش نعمل فيلم عالمى أقدر اقول لك السبب الحقيقى ..

ولكن فجأة عاد الى ذكرياته عن لقائه فى المحلة بصلاح أبو سيف الذى كان شابا نشيطا مغرما بالفن كون فرقة مسرحية من عمال وموظفى شركة الغزل .. وطبع لها اعلانات سمى نفسه فيها «سلادينو ابو سيافو» .. ونيازى مصطفى الذى يكشف عن هذا السر الظريف لاول مرة يقول انه سأل صلاح ابو سيف لماذا سمى نفسه كذلك .. فقال «انه نوع من انواع الدعاية .. بس عشان يفهموا أن أنا بفهم .. »

فى هذا الفيلم التسجيلى الدعائى لشركات بنك مصر كان نيازى مصطفى يعمل بمعدات سينما بدائية وكانت المسألة على حد تعبيره «بالدراع» .. ولكن أول موسيقى تصويرية ألفت لفيلم مصرى كانت لهذا الفيلم وكتبها خصيصا محمد حسن الشجاعى .. افتتح فى هذه الاثناء ستوديو مصر سنة ٣٥ وكان المفروض أن يخرج أحمد بدرخان أول افلام الاستوديو **«وداد»** لأم كلثوم .. ولكن خلافا أدى الى أسناد الاخراج لمستشار الاستوديو الالمانى فريتز كرامب وقام نيازى مصطفى بمونتاج الفيلم .. قبلها كان يقوم ايضا بمونتاج كل أعداد «جريدة مصر الناطقة» الاسبوعية التى بدا ستوديو مصر أول أعماله باصدارها .. أول من عمل فى المونتاج مع نيازى كان أخوه جلال مصطفى وصلاح أبو سيف ثم كمال الشيخ بعد ذلك فى فيلم

«رابحة» عام ٤١ .. بعد المونتاج تحول نيازى مصطفى الى أول فيلم يخرجه .. «اسكتش» غنائى قصير بعنوان «سوق الملاح» لبديعة مصابنى وفرقتها «الفيلم ده لو تشوفه تقول معمول النهاردة ..» ورقصت فيه أيضا تحية كاريوكا !

«بعد هذا الاسكتش الغنائى أخرجت افلاما دعائية مثل «الشيخ شريب الشاى» .. كتبت له السيناريو وقمت بالإخراج والمونتاج .. كان ظريفا جدا مبتكرا .. فى هذا الفيلم ادت الظروف الى تحايل تكنيكى غريب جربته لاول مرة .. لم يتيسر طبع بعض اللقطات الخارجية لكى أقوم لها بتركيب الحوار .. فأحضرت الممثلين الى الاستوديو وسجلت حوارهم دون أن نرى الصورة .. وركبت الصوت على الصورة فجاء متطابقا جدا بحيث أثار الدهشة .. والسبب أننى أعرف المونتاج جيدا وعندى حلول لكل مشكلة فنية وبكل سهولة يعنى .. وقد تكررت هذه المشكلة بعد ذلك سنة ٦٢ فى فيلم اخرجته فى لبنان اسمه **«البدوية العاشقة»** .. لظروف ما لم تستطع بطلته سميرة توفيق الحضور الى القاهرة لعمل لدوبلاج .. فأحضرتها مع ممثلى الفيلم وسجلنا كل حوار الفيلم الطويل «١١ فصلا» بدون أن يروا الصورة أيضا .. وطلع الفيلم ١٠٠ ٪ سنكرون «الصوت مطابق للصورة» ..

● هنا أبديت دهشتى الكاملة بالطبع وسألته : كيف ؟

– آه .. لانى مميز جدا كما قلت لك فى المونتاج .. سجلت الحوار ثلاث مرات .. كل مرة بسرعة مختلفة .. ثم بدأت أوازن واختار ما يصلح للصورة .. كانت مهمة شاقة جدا ولكنها نجحت والحمد لله .. ويشهد على ذلك منتج الفيلم الكخيا الذى رفض التجربة فى البداية ثم شكرنى !

بعد ان انتهيت من مونتاج **«وداد»** و **«الحل الاخير»** و **«لاشين»** لفريتز كرامب .. قال لى احمد سالم مدير ستوديو مصر : انت بقى تخرج فيلم لنجيب الريحانى .. اللى هو **«سلامة فى خير»** .. وكان هذا عام ١٩٣٧ .. كان الريحانى قبلها قد ظهر فى افلام **«ياقوت افندى»** و **«كشكش بك»** وهى أشياء ساذجة جدا وليست لها علاقة بالسينما .. واشتركت مع الريحانى فى كتابة السيناريو .. كان هو رجلا مسرحيا عظيما ولكن كان هذا أول فيلم روائى طويل أخرجه .. وكنت أحس يومها بشخصيتى القوية جدا المعتمدة على العلم .. باعتبارى الدارس الوحَيد للسينما فى ذلك الحين أنا والمرحوم بدرخان .. ولذلك استطعت أن أشترك اشتراكا فعلياً مع الريحانى فى كتابة السيناريو .. بينما كان بديع خيرى يكتب الحوار .. وكانا ينزعجان جدا لو حذفت

لهما جملة أو كلمة .. فقد كانت قوة أعمالها تكمن فى الحوار .. لكنى استطعت أن «افصص» الحوار وأن أرتبه وأطوعه للغة الصورة .. وكان الفيلم مأخوذا بالطبع عن مسرحية لهما هى «لو كنت ملكا» فيما أظن .. ولكنى أشهد بأن الريحانى كان رجلا لطيفا متفتح الذهن .. يقبل الملاحظات ويناقشها بجدية واهتمام وان ظل مصرا على الاهمية الشديدة للحوار .. وكانت هذه هى معركتى الاولى فى عملى كمخرج .. ولكنى استطعت أن أقنعه وأن أبتكر بعض التصرفات السينمائية فى «سلامة فى خير» مثل مشهد الدراجات الذى كان من تفكيرى تماما .. واستطعت أن انتهى من تصوير الفيلم ومونتاجه فى زمن قياسى .. بدأنا فى أغسطس ١٩٣٧ وعرض فى نوفمبر فى سينما رويال .. وحقق نجاحا كبيرا جدا .. استمر عرضه ثلاثة أسابيع وكان هذا نجاحا ساحقا أيامها اذ كانت أهم الافلام الامريكية تعرض اسبوعا واحدا .. كان عدد السكان قليلا .. وجمهور السينما أقل .. و «النخبة» فقط هم الذين يذهبون الى دور عرض الدرجة الاولى .. عمل معى كمساعدين فى هذا الفيلم صلاح ابو سيف وابراهيم عمارة ومحمد عبد الجواد وعبد الفتاح جسن وهى مجموعة الشبان التى التحقت حينذاك باستديو مصر ..

وهكذا أخرج نيازى مصطفى أول فيلم من ١٢٠ فيلما أخرجها على مدى أربعين عاما .. وهو أكبر انتاج لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وهو المخرج الذى تحول الى «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية .. مازالت هناك بقية لعطائه .. ومازالت هناك بقية لحديثه الممتع الطويل فى العدد القادم !

نيازى مصطفى.. ٤٠ سنة من الأفلام والذكريات

عمر هذا المخرج بالضبط من عمر السينما المصرية .. فى نفس عام ١٩٢٧ الذى عرض فيه اول فيلم مصرى .. **«ليلى»** منذ خمسين سنة .. سافر نيازى مصطفى الى المانيا ليدرس السينما .. كان عمره عند ذاك ١٦ سنة .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء أول ستوديو مصرى بالمعنى العلمى عاد ليعمل فى سينما بلاده .. بدأ المونتاج قبل أن يخرج أول افلامه الروائية عام ١٩٣٧ .. **«سلامة فى خير»** لنجيب الريحانى .. أربعون سنة مرت منذ أن اخرج هذا الرجل فيلمه الاول و ١٢٠ فيلما من بعده .. اكبر عدد من الافلام لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وأكبر قدر من الذكريات نتابع معه بقيتها .. فهى ليست جزءا من تاريخ رجل .. بقدر ما هى جزء من تاريخ سينما! ..

«الدكتور» كان الفيلم الثانى لنيازى مصطفى .. أخرجه سنة ٣٨ عن مسرحية لسليمان نجيب اعد لها السيناريو كمال سليم الذى لمع بعد ذلك بعام واحد حين أخرج **«العزيمة»** .. واستطاع كمال سليم برؤيته السينمائية القوية جدا وبموهبته الكبيرة أن يحل كل مشاكل سيناريو «الدكتور» الذى كان أبطاله سليمان نجيب وأمينة رزق ودولت ابيض ومختار عثمان وسلوى علام التى تزوجت أحمد بدرخان والممثل «الصغير» حينذاك .. انور وجدى !

«فى فيلمى الثالث **«سى عمر»** عام ٣٩ عدت الى العمل مع نجيب الريحانى .. ولكن لكى اكتشف تبدلا كبيرا فى شخصيته بعد نجاحه فى **«سلامة فى خير»** .. واختلفنا كثيرا ونحن نعمل فى هذا الفيلم .. حاول هو أنه يفرض آراءه الشخصية عن السينما .. وعاد الى الحوار الطويل .. ثم احتج على ابرازى وتركيزى على

شخصية «ساطور» التى لعبها فى الفيلم عبد الفتاح القصرى بحيث غطت على شخصية الريحانى نفسه .. كما أحتج أيضا على أن صلعته - أى صلعة الريحانى شخصيا - تظهر فى الفيلم .. وأن ملابسه لا تعجبه وهكذا .. أوقفنا العمل فى الفيلم أربعة شهور لكى نعيد كتابه السيناريو بحيث يعجبه .. كان الجزء الاول من الفيلم المليء بالحركة من ابتكارى تماما .. الى أن يصل الريحانى أو «سى عمر» الى القصر ليقابل أهله الاثرياء .. وهنا أصر الريحانى على أن يكتب هذا الجزء بنفسه .. فغضبت واختلفنا وبدأ يشهر بى فى الصحافة باعتبارى من «العيال بتوع السينما» وما الى ذلك .. !

ولم يحسم الخلاف الا تدخل أحمد سالم وحسنى نجيب مدير ستوديو مصر اللذين اقنعانى بتجاوز الازمة وانهاء الفيلم الذى نجح تماما رغم انك لابد أن تلاحظ أن نصفه الاول كان مختلفا تماما عن نصفه الثانى وكأنهما فيلمان وليسا فيلما واحدا.

ولكن البعض قد لا يلاحظ أن حسن الامام ظهر فى «سى عمر» ممثلا .. كان هو ناظر العزبة الذى يحصى أجولة الارز .. كما ظهر كمال الشيخ أيضا فى دور صغير آخر اذ كان يعمل معنا فى مونتاج الفيلم .. وكنت أعطى الشبان من حولى هذه الادوار الصغيرة من باب «التفاريح» .. ولكن حسن الامام كان قد بدأ معى قبل ذلك عامل كلاكيت فى فيلم «الدكتور» .. والواقع أننى توسمت فى هذا الشاب أشياء كثيرة طيبة .. لأنه كان ولدا مخلصا أوى .. متفانيا فى العمل بدرجة خرافية ويحب السينما الى أقصى حد.. لدرجة أننا كنا نسهر فى بيت الاستاذ أحمد كامل مرسى لنكتب السيناريوهات فكان حسن الامام يتطوع لكتابتها على الالة الكاتبة ..

● بمناسبة «سى عمر» وما قدمه من نقد اجتماعى مبكر .. موظفو العزبة واللصوص وما الى ذلك .. ألم يسبب لك هذا أى مشاكل ؟

- لا .. فالواقع أن كل أفلام تلك الفترة كانت هادفة .. بمعنى أن لها هدفا تربويا أو أخلاقيا .. فهى تحث جميعا على الخير والفضائل .. أحيانا كان يصنعها مخرج لا يفهم فيقدمها بشكل فج ومباشر .. وأحيانا يقدمها مخرج فاهم فيترك المشاهد ليستشف بنفسه ما تريد أن تقول ..

● استدعى ستوديو مصر مستشارا فرنسيا اسمه «مسيو فينيو» لم يعجبه أبدا نوع الافلام التى يقدمها شباب الاستديو وبدأ يحثهم على صنع أشياء افضل ..

تحمس نيازى مصطفى واختار «نصا تربويا فيه مجال كبير للحركة» وأخرجه فى فيلم باسم «مصنع الزوجات» :

«وكان هذا الفيلم نقطة تحول خطيرة فى حياتى .. فلو كان قدر له ان يلقى من التقدير ما يستحقه فعلا .. لكانت حياتى قد تغيرت تماما .. كان الفيلم يدعو الى تحرر الفتاة المصرية وضرورة تعليمها .. كانت القصة لشخص اسمه فهيم حبشى كتبت له السيناريو بنفسى ولكن الرقابة رفضته .. «فكيف تشجع الفتاة المصرية على الخروج عن التقاليد وتعلم الرقص التوقيعى ..؟» ولكى اتحايل على هذا الاعتراض طرحت افكارى كماهى ولكن من وجهة نظر رجل يحلم بهذا كله وعندما يستيقظ من حلمه يقول انه لن يصنع هذا !!

ولكن هذا التنازل أمام الرقابة افقد الفيلم كثيرا من قيمته .. كنت قد وضعت الفيلم فى قالب أوبريت غنائى من تمثيل كوكا ومحمود ذو الفقار وأنور وجدى وأم أحمد أو احسان الجزايرلى وفؤاد فهيم ودولت ابيض .. وظهرت فيه ايضا مجموعة من الفتيات الجديدات حينذاك مثل ليلى فوزى وزوزو نبيل .. وأدخلت فى هذا الفيلم مجموعة من الابتكارات حتى فى أسلوب تقديم الاغانى .. ألغيت استخدام «التخت» التقليدى واستعنت بعبد الحليم نويرة ليضع الحانه ويوزعها على النوتة .. ورغم كل هذا سقط الفيلم من الناحية الجماهيرية .. ثار عليه الناس واعتبروه ضد الاخلاق .. كنت أدعو فى الفيلم فقط الى تعليم المرأة وعدم بقائها فى البيت وضرورة دراستها لعلم الاجتماع لتستطيع مخاطبة زوجها مثلا .. ولبعض الحركات التوقيعية لتحتفظ برشاقة جسمها .. وقدمت كل هذا فى شكل غنائى راقص .. مثلا تدخل البنات الفصل فى إيقاع راقص ويسمعن الدرس بشكل غنائى وهكذا .. ولان هذا كله كان عام ٤٢ فقد كان قبل أوانه بكثير .. وكان فيلما تقدميا بالمعنى الكامل .. فأثار كل هذه الضجة ضده .. ولكنه أثار فى نفس الوقت تأييد الطبقة المثقفة .. ووصلتنى ١٥٠ رسالة من طالبات الجامعة المصرية والجامعة الامريكية تؤيد هذه الافكار .. ولكن الفيلم فشل وأصابنى بخيبة أمل فظيعة .. وبدأت أفيق .. اله ؟ .. يعنى أى فكر جديد او أى حاجة تقدمية ماتنفعش فى البلد دى .. طيب ايه اللى ينفع فيها ؟.. اكتشفت ان فيه واحد اسمه بدر لاما .. بيعمل افلام ضرب وبيركب حصان وبينجح جدا .. شاهدتها فوجدتها ساذجة جدا وتكنيكها ضحل جدا .. ومع ذلك كان الناس يقبلون عليها بشكل خرافى .. لحظتها فكرت أعمل فيلم «اكشن» ..

وكانت هذه بداية تحول نيازى مصطفى بالفعل .. قرر يومها أن يتحول عن «الفكر» الى «الحركة» .. كانت جلساته تجمعه بنخبة من مفكرى تلك الفترة : محمود بك تيمور .. الدكتور بشر فارس .. الفنان صلاح طاهر .. وغيرهم .. شكا لهم الفنان الشاب أزمته .. قال له تيمور ان لديه فكرة جيدة له .. روى له قصة «ناعسة» .. فتاة بدوية تحب شابا من أبناء الحضر لكى تواجههما بعد ذلك عقبات لا حصر لها .. أخذ نيازى مصطفى «القصة» وذهب الى أحمد بك سعيد مدير ستوديو مصر وكان قريبا لتيمور فرحب جدا بأن «يكتب تيمور بك للسينما» .. وتحولت «ناعسة» إلى **«رابحة»** فى أحد أشهر الافلام وأكثرها نجاحا فى تاريخ السينما المصرية .. بعد الدرس القاسى الذى تلقاه نيازى مصطفى فى «مدرسة الزوجات» تأكد أن هذا الجمهور يحب الضرب وركوب الخيل وقصص أى كلام وقرر ان يختار طريقه .. !

السر الطريف الذى يكشف عنه نيازى مصطفى لمن شاهدوا هذا الفيلم وبهرتهم شجاعة الفارس بدر لاما .. هو أن هذا الفارس نفسه لم يكن بدر لاما !.

«كان من حسن حظى أن بيرم التونسى موجود فى القاهرة فى تلك الفترة .. فكلفته بكتابة حوار «رابحة» باللهجة البدوية .. وبدأت أخذ الفيلم .. وبعد يومين بالضبط من بدء التصوير اذا ببدر لاما يصاب بأزمة قلبية وتضخم وقضى ثلاثة اشهر كاملة فى المستشفى وحدثت مشكلة خطيرة بالطبع فى الاستوديو .. ولكنى قلت لم ببساطة : لأ .. ماتخافوش .. انا حكمل الفيلم من غير بدر لاما .. ازاى .. ومش أزاى ؟ صورت الفيلم مستعينا ببديل لبدر لاما «دوبلير» بعد ان أجريت تعديلا سريعا على السيناريو فجعلت البطل يظهر ملثما طول الوقت .. وهذا البديل مازال حيا الى الآن وهو الحاج على الجابرى .. ثم عندما شفى بدر لاما جعلت البطل يخلع اللثام وصورته وهو ينطق جملتين لينتهى الفيلم ..

● **ما هو حجم ظهور بدر لاما اذن فى فيلم «رابحه» ؟.**

– مشاهد الحوار فقط .. أما كل مشاهد الجرى والمعارك والقفز على الاسطح .. فقد مثلها على الجابرى ! .. الغريب أن أحد لم يلحظ هذه الخدعة .. ونجح الفيلم نجاحا منقطع النظير فى مصر والبلاد العربية حتى أنه فتح أسواقا جديدة للفيلم المصرى .. وجن الناس بهذا النوع من الافلام .. رغم اننى أخرجت «رابحة» كنوع من «العند» للجمهور .. قلت لنفسى هذا جمهور ساذج يحب «الضرب» .. اعمل له فيلم ضرب لكن بتكنيك متقدم .. وبهر الناس «برابحة» ونجح نجاحا ساحقاً .. فقلت

: الله .. طيب ما دام بتعجبهم الحاجات دى .. اعمل بقى الحاجات دى ! .

بعد هذا أخرج نيازى مصطفى أفلاما يعترف هو نفسه بأنها لم تكن ذات قيمة حتى انه لا يذكرها .. «أيامها كانت الحرب وكل يوم بيتعمل فيلم والسوق رايجة..» سألته مندهشا :

-● كيف يكون سوق السينما المصرية رائجا فى ظل الحرب الثانية بكل أزماتها؟.

- كانت افلام زمان تتكلف مبالغ بسيطة نظرا لتفاهة الاجور ورخص المعيشة فى مصر .. وعندما اندلعت الحرب ظهرت طبقة جديدة من عمال المعسكرات الانجليزية والتجار وغيرهم .. وكان الحلفاء ينفقون اموالا طائلة فتوفرت النقود بوفرة فى ايدى هذه الطبقة .. أضف الى ذلك أنه لم يكن متاحا استيراد الافلام الاجنبية لدور العرض فى سوريا ولبنان .. فجاءوا لشراء الافلام المصرية .. وفتحت بذلك أسواق جديدة للفيلم المصرى .. كان الفيلم أيامها يتكلف ١٥ ألف جنيه ويدر ٣٠ الف جنيه .. وكان الجنيه أيامها يساوى ١٠ أو ١٥ جنيه اليوم .. كثرت الفلوس والتجار دخلوا .. كل واحد عايز يكسب .

● وهل كان الجمهور نفسه يقبل على الافلام أثناء الحرب ؟

- جدا .. فلم يكن لديه شىء آخر يصنعه .. وكان يملك النقود ويريد أن ينبسط .. ولم يكن أحد يخشى الغارات أو الظلام .. فضلا عن ان الحالة فى القاهرة لم تكن خطيرة فى الواقع ..

قبل نهاية الحرب .. وفى سنة ٤٤ بالتحديد كان نيازى مصطفى قد اكتشف طريقه الجديد فى افلام الحركة والمطاردات بعد «رابحة» .. وعندما أخرج **«عنتر وعبلة»** كانت الاسطورة المعروفة و «الواقعية» ادعى لان تحقق للفيلم نجاحا أكبر .. أشترته كل البلاد العربية .. استمر عرضه فى العراق سنتين .. قام سراج منير بدور «عنتر» فصدقه الناس .. وكانت مبارزات السيف متقنة جدا لان نيازى مصطفى استعان بفريق مصر القومى فى «الشيش» .. ومن حسن الحظ أن رئيس الفريق كان فى طول وحجم سراج منير فلعب بدلا منه كل مشاهد المبارزة باتقان شديد .. وبهر الناس مرة أخرى ..

● قلت لنيازى مصطفى : الفيلم الاخر الذى يمثل علامة فى حياتك السينمائية .. وظاهرة فى السينما المصرية كلها .. كان «طاقية الاخفاء» .. لماذا نجح الفيلم كل

هذا النجاح الخرافى ؟

– آه .. ذكرتنى بهذا الفيلم الذى اخرجته سنة ٤٣ قبل «عنتر وعبلة» .. لا أدرى بالضبط كيف خطرت لى فكرة هذه «الطاقية» التى يختفى من يلبسها عن العيون فتسهل حركته فى كل مكان .. أعطيتها لعباس كامل فكتب معالجة سريعة لها .. وعرضتها على عزيزة امير فأعجبتها .. كانت تملك خيالا خصبا فأضافت افكارا جيدة وكتبت أنا السيناريو وانتجته هى .. ولكنها كانت ترى أن «طاقية الاخفاء» هذا هو فيلم خفيف أو «لعب عيال» وأننا نستطيع أن ننفذه على هامش فيلم آخر درامى تمثله هى بعنوان «ابنتى» اخرجه أنا ايضا والمفروض أنه هو الذى سينجح .. وبدأت بتصوير **«طاقية الاخفاء»** بنجوم الصف الثانى : محمد الكحلاوى وتحية كاريوكا وبشارة واكيم وأميرة أمير والممثل الجديد وقتها محمود إسماعيل وبميزانية لم تتعد ٨٥٠٠ جنيه .. لكى تكون المفاجأة من أن يحقق ٢٥٠ ألف جنيه !.

فى هذا الفيلم صور نيازى مصطفى بنفسه كل الحيل السينمائية التى يقوم عليها «طاقية الاخفاء».. الظهور المفاجىء والاختفاء المفاجىء والاشياء التى تتحرك بمفردها وما الى ذلك .. كان قد حصل ايضا على شهادة فى التصوير وصور بالفعل اجزاء كثيرة من افلامه .. وفى هذا الفيلم استعان لتحقيق الحيل السينمائية بمهندس الديكور حبيب خورى .. ومقابل هذا النجاح الخرافى «لطاقية الاخفاء» فشل فيلم عزيزة أمير نفسه .. **«ابنتى»** .. واغراها النجاح بانتاج فيلم آخر هو **«عودة طاقية الاخفاء»** .. ولكن نيازى اختلف معها على الاجر فاسندت اخراجه الى مساعده محمد عبد الجواد .. وسقط الفيلم سقوطا ذريعا لانه كان تكرارا للفيلم الاول !.

يقول نيازى مصطفى انه أخرج بعد ذلك عددا هائلا من الافلام من كل الانواع .. ولكن أبرزها كانت مجموعة افلامه مع فريد شوقى : «حميدو» .. «فتوات الحسينية» .. **«رصيف نمرة ٥»** .. **«ابو حديد»** .. **«عنتر بن شداد»** بالالوان هذه المرة .. وفى **«من اين لك هذا»** لمحمد فوزى طور أسلوبه فى الحيل السينمائية مستخدما امكانيات المعامل الفرنسية .. بعد ذلك يذكر نيازى مصطفى بشكل خاص ان الفيلم الدينى هو **«رابعة العدوية»** والفيلم الاستعراضى هو **«صغيرة على الحب»** .

● سألت نيازى مصطفى : من بين ١٢٠ فيلما اخرجتها فى ٣٠ سنة .. ما الذى تعتز به ؟

– «مصنع الزوجات» الذى أعتقد انه لو عرض الان لنجح نجاحا كبيرا ..

و«رابحة» .. و «رابعة العدوية» ..

● وأسوأ افلامك ؟

– والله كتير اوى .. فيلم مثلا اسمه **«حبيبتى سوسو»** انتجه احدهم لمطربة لبنانية مجهولة جدا لدرجة انى لا اذكر اسمها .. وفيلم أخرجته للكحلاوى اسمه «الصبر جميل» ..

● ولماذا وافقت على اخراج هذه الافلام فى حينها ؟

– نتيجة لظروف تصادف كل انسان فى حياته .. يضطر معها لصنع أشياء لا يرضى عنها .. الكحلاوى مثلا كان صديقى جدا وأردت أن اجامله بفيلم .. وجبرائيل تلحمى مثلا كنت اعمل معه بأستمرار فطلب منى أن أخرج له «حبيبتى سوسو» هذا كمجاملة ايضا .

● وحاليا .. هل يمكن ان تخرج فيلما تحت ضغوط معينة .. أم انك تخرج فقط الفيلم الذى تحب أن تخرجه ؟.

– لا أستطيع أن أزعم اننى مثالى فى عملى .. ولكنى أصبحت أختار وأدقق فى الاختيار .. فليست هناك ضرورة لعمل اشياء تستنفد الوقت والجهد وبلا نتيجة ..

● لقد اخرجت أول افلام هانى شاكر «عندما يغنى الحب» .. ما هو رأيك فى سر لغز فشل هذا المطرب الشاب فى السينما رغم امتلاكه لكل مقومات النجاح ؟ .

– لقد نجح معى أنا من حيث ايرادات الفيلم لانى لم أعتمد عليه كثيرا كممثل .. بل وضعت حوله عدداً من الممثلين وكان هو احد العناصر .. لانه لم يكن قد نضج بعد كممثل أو حتى كمطرب .. الذين أخرجوا له بعدى حملوه فوق طاقته فيما يبدو .. ولعله ينجح الان فى السينما بعد ان تبلورت مواهبه اكثر .. لان السوق يخلو فعلا من صوت غنائى يصلح للسينما .

● باعتبارك مخرجا عاصر السينما المصرية أكثر من ٤٠ سنة .. ما تقييمك لها الآن؟..

– من حيث المضمون أصبحت أفضل .. أصبح المخرجون والمنتجون يبحثون الان عن الموضوع القوى .. ولكن من حيث الشكل لم تعد السينما المصرية سينما .. بل مسرحا مصورا .. والسبب هو التكاليف الفادحة للانتاج .. لقد أصبح المنتج يهرب من الاستديوهات الى أى بيت او حديقة يمكن أن يسجل بها اكبر قدر من الحوار وعلى حساب «الحركة» وحل مشكلات الفيلم سينمائيا .. وهنا أصبحت السينما

«فيديو» ولكن مع مزيد من المونتاج ..

وما هى أكثر افلامنا «سينمائية» الآن ؟

– طبعا أفلام «أستاذنا» يوسف شاهين فى مقدمتها.

● **هل تعتبره أستاذنا» مع أنك بدأت قبله بزمن كبير ؟**

– طبعا .. ده أستاذ الكل ده .. انك لو سألتنى من فى مصر يمكن أن يخرج فيلما عالميا لقلت لك ان يوسف شاهين هو الوحيد الذى يمكن أن يخرج فيلما عالميا .. لانه يملك كل مؤهلات المخرج العالمى ..

● **ومن الشباب ؟ .**

– محمد راضى .. وسعيد مرزوق الذى يحل المشاهد بالصورة بشكل جميل جدا .. والى حد ما أشرف فهمى أيضا لو وجد المنتج «المبحبح» الذى يساعده فى عمله .

● **هناك يحيى العلمى الذى يقدم افلام حركة يمكن ان تكون امتدادا لك ؟.**

– والله مش عارف يعنى .. يحيى العلمى صانع ماهر فعلا ولكن بلا ابتكار .. انه يقدم الموجود ولكن بلا طابع مميز لعمله .

● **انت شخصيا لم تقتصر على افلام الحركة بل قدمت كل انواع السينما .. المفروض ان كل مخرج يفضل نوعية خاصة من الافلام ويجيدها أكثر .. ؟**

– أنا ضد ما يسمونه التخصص .. ما يهمنى فى الاساس هو الموضوع الجيد .. سواء أكان فيلم حركة أم كوميديا أم استعراضيا .. الموضوع الجيد المتكامل الذى يحمل فكرة هو الذى يفرض نفسه .. مادام المخرج يملك التكنيك الذى يطوعه لكل هذه الانواع ..

● **ولكن حتى من زاوية التكنيك هذه .. أليس هناك ما تجيد صنعه أفضل من غيره؟**

– من هذه الزاوية أفضل افلام الكوميدى المعتمدة على الخيال او الحركة .. لأن عندى روح دعابة من الاصل .. واجيد تحقيق أى مشاهد صعبة .. والافلام الكوميدية تقوم أساسا على المبالغة فى التكنيك وفى الحيل السينمائية بحيث تحقق للمشاهد نوع التسلية المطلوب .

● **آه .. الخلاف كله هو حول تحديد مفهوم التسلية هذه ..**

– أصل شوف بقى .. التسلية لابد أن تكون خالصة .. «بيور» للفؤاد وللعين و ..

● **حتى بمعنى ان تكون خالية من أى فكرة ؟ لقد كان «سى عمر» مثلا – وهو**

فيلمك أيضا – «تسلية خالصة» .. ولكنه كان يقول شيئا ؟.

– كان يقول شيئا اخلاقيا نعم .. ولكنهم خرجوا الان من مسألة الاخلاقيات هذه الى ماوراء الطبيعة وما وراء الفكر ومشكلات الانسان والعصر .. هذا نوع من الافلام .. هناك افلام دعائية وافلام ثقافية وافلام تعليمية .. لكن ليس ضروريا ان يحمل الفيلم ما فوق طاقته .. والا فلتقرأه فى كتاب أو تشاهده فى مسرحية .. لان من طبيعة المسرح تشغيل الذهن وليس الامتاع .. أما الفيلم فأنت تذهب الى صالة مغلقة لتعمل «ريلاكس» تسترخى – اذا كان الكرسى مريح .. وبتنسى نفسك فى عالم قد يكون واقعيا فترى فيه نفسك .. أو عالما يخرجك من واقعك .

● ولكن هناك افلاما مثل «طار فوق عش المجانين» مثلا أقبل عليه الناس جدا كفيلم كوميدى رغم عمقه ؟.

– فيه كتير .. ولكن أين النص الجيد ؟ .. هل يمكن أن تجد نصوصا أدبية لخمسين أو ستين فيلما مصريا كل سنه ؟.

● ولماذا لا تكون هناك نصوص مكتوبة خصيصا للسينما ؟

– فين .. مين يكتب .. ؟ الكتاب أصبحوا يتقاضون أجورا مرتفعة جدا .. ثلاثة آلاف واربعة .. ومع ذلك فمن يكتب ؟ لقد استنفدنا كل الاعمال الادبية لكتابنا .

● ولكن يقال عنك بالذات انك لا تلجأ أبدا للاعمال الادبية ..

– للأسف نعم .. وهناك سبب .. فى البداية كنت أستطيع أن «أعمل من الحبة قبة» .. لانى كنت قادرا على أن امتع بقوة التكنيك .. وكانت هذه غلطة كبرى .. لانى لو كنت اعتمدت على الاعمال الادبية لكنت أشهر مما أنا ولكان تقييمى لدى النقاد أفضل .. ولكنى كنت اتصور أن تكنيكى الخاص قادر على التسلية .. لانى أومن كما قلت «بالتسلية الخالصة» .. رغم أنى لم ألجأ أبدا فى افلامى للعرى أو الابتذال بحيث لا تستطيع الرقابه ان تخذف منها لقطة واحدة وتكون صالحة للعرض للجميع .. ولكنى أحس الان بضرورة الاعتماد على نصوص أدبيه .

● وما الذى ادى بك الى هذا التحول ؟

– الجو العام الآن وتطور المتفرج جعله لا يقبل الاشياء السهلة .. اصبح يذهب الى الفيلم لكى يتعلم منه شيئا .. والافلام الناجحة فى الفترة الاخيرة مأخوذة كلها من أعمال أدبية ..

● ولهذا ستخرج فيلما عن قصة لنجيب محفوظ .. ما هى ؟ .

– هذا سر لا يعرفه الا الاستاذ نجيب محفوظ وأنا .. ولن أبوح به لكى افاجىء به الناس .. ولو عثرت على أى أعمال أخرى صالحه سأخرجها بشرط أن تخلو من الجنس .. فأنا ضد افلام الجنس طول عمرى .. ولن امشى أبدا مع الموجة .

● و «اونكل زيزو حبيبى» آخر افلامك .. هل انت راض عنه ؟.

– رأيي أنه فيلم «أوريجينال» جدا .. الجمهور يتجاوب معه ويضحك كثيرا .. ولم يكن هناك مخرج غيرى يجرؤ على اسناد بطولته لممثل جديد هو محمد صبحى ولا على أسلوب تنفيذه ..

● والآن .. بعد هذا العمر الطويل .. ما الذى يشغلك ؟

– العثور على منتج متفهم وموضوع جيد يمنحنى حرية الخلق والابتكار .

● واذا عثرت على هذا كله .. ما الذى تريد أن تعبر عنه ولم تعبر عنه من قبل ؟

– الآن هناك مشكلات جديدة فعلا .. مثل مشكلات الشباب .. الشباب الآن فى أزمة شديدة جدا من كل ناحية .. المعيشة .. المستقبل .. الفكر .. الانتماء .. كل هذه مسائل لابد من علاجها فى سلسلة من الافلام .. ولذلك كلفت بالفعل الاستاذ سمير عبد العظيم باعداد موضوع عن مشكلات الشباب ! .

أخفيت دهشتى وأنا أنهى هذا الحوار الذى استمر لساعات مع المخرج الذى عاش أكبر مساحة زمنية مع السينما المصرية وقدم انتاجا لا حصر له .. انه مازال اذن يملك النوايا الطيبة .. ولكن ! ..

مجلة «الاذاعة» ٢٦ / ١١ / ١٩٧٧

«صانع النجوم» فكرة جيدة.. ولكن!

أن تكون السينما المصرية رديئة فهذا ليس اكتشافاً.. وأبسط متفرج يذهب إلى أفلامنا يعرف هذه الحقيقة العلنية البسيطة ويخرج من هذه الأفلام ليشتمها ثم يعود إليها من جديد لأنه لا يجد البديل.. ومشكلة السينما المصرية لن يحلها حتى أن نكشف أسرارها.. فنقول أن الموضوعات مكررة وزائفة ولا علاقة لها بحياة الناس الحقيقية وأنها تدور فقط حول قصص الراقصات والعوالم و«زوبة أوبة» و«الغانية والندل» وأن المشهد الواحد يتكرر فى كل الأفلام ولكن بملابس وأسماء مختلفة.. فكل الناس يعرفن هذه الحكاية وكل النقاد يكتبونها كل يوم وكل أسبوع بلا ملل وبلا أى تغيير.. وكل الناس تعرف أن الذى أفسد السينما هو مجموعة من التجار والأدعياء ونظام النجوم والمنتج المستغل والمخرج «الأرزقى» والنجمة الفاتنة والموزع تاجر البطاطين والمتفرج الساذج الذى يدمن هذا كله ويوافق عليه.

ولكن لو كنت سينمائياً شاباً أرفض هذا كله وأريد أن أفضحه وأرد عليه فإننى أقدم البديل.. أى ببساطة أصنع فيلماً جيداً يمكن أن يقبل عليه الجمهور ويرفض هذه الأفلام.. وأكون ساذجاً جداً وأضيع وقتى ومالى لو صنعت فيلماً لمجرد أن أفضح فيه حقائق يعرفها كل الناس ولا يملكون لها حلاً ولا بديلاً..

ويستطيع النقاد والسينمائيون الجادون أن يشتموا الأفلام الرديئة من هنا ليوم القيامة – فلن يعبأ بهم تجار السينما وغوانيها ولن يضيعوا دقيقة واحدة دون أن يصنعوا أفلاماً جديدة وملايين جديدة.. والظاهرة الغريبة لدى جمهور السينما فى مصر أنه يزداد إقبالاً على الأفلام كلما ازداد منسوب ردائتها وحجم الهجوم عليها.. والحل الوحيد البسيط فى تصورى هو أن يتقدم بعض الناس بتقديم نماذج جديدة بديلة من الأفلام وأن يغيروا أولاً وبشكل أو بآخر أشكال الإنتاج والتوزيع السائدة

والتي لا يمكن أن تقدم سوى هذا النوع من السينما المرفوضة..

وهنا كانت الفرصة متاحة أمام سينمائيين شابين هما المخرج محمد راضى وكاتب السيناريو مجيد طوبياً اللذين كونا شركة إنتاج تحمل اسم «رابيا» وهو اسم مشترك بين اسميهما كما نرى.. أى أنهما وصلا بالفعل إلى أسلوب إنتاج جديد ومستقل كان كفيلاً بأن يحقق لهما الفرصة الكاملة ليصنعا ما يريدان بحرية كاملة تعفيهما من كل الأعذار.. خاصة وقد اعتمدا أيضاً على «نظام النجوم» الذى يفضحانه فى فيلمهما.. فكان معهما اسمان من أنجح الأسماء الآن فى السينما التجارية هما محمود ياسين وسهير رمزى.. مع مجموعة كبيرة من أنجح الأسماء الكوميدية: أحمد زكى وسعيد صالح ويونس شلبى.. بالإضافة إلى رقصة شرقية أيضاً من الراقصة هياتم!

ما الذى ينقص هذا الفيلم إذن؟

لقد كان أى عاقل يتوقع خيراً كثيراً من فيلم يحمل اسمى شابين جادين مثل محمد راضى أحد أكثر مخرجينا الشبان موهبة.. ومجيد طوبيا أحد أكثر أدبائنا الشبان موهبة أيضاً فى مجال القصة والرواية.. والذى تحمل محاولاته السينمائية الثلاث ككاتب سيناريو رغبة حقيقية فى صنع شيء جاد ونظيف ومختلف عن كل ما تقدمه قوالب السينما المصرية المكررة..

وفكرة فيلم **«صانع النجوم»** نفسها لو سلمنا أصلاً بجدواها ولو تجاوزنا عن تكرارها فى كثير من الأفلام.. كان يمكن أن تكون فكرة جيدة.. ولاشك أن صانعى الفيلم يحملان كثيراً من النوايا الطيبة.. ولكن الطريق إلى الجحيم كما نعلم مفروش بالنوايا الطيبة.. وهو قول لا يصح فى شيء كما يصح فى الأفلام.. فكل نوايا العالم الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. لأن السينما موهبة خاصة وقدرة على الصياغة بشكل خاص وبقواعد خاصة تختلف عن قواعد القصة والرواية والمقال الخطابى.. ولغتها الخاصة هى الصورة والتدفق والسلاسة والترابط والإيقاع.. وبالنسبة لفيلم أراد أن يكون كوميديا ساخراً أيضاً رغم أفكاره «العميقة» فلابد من عنصر خفة الدم على الاقل.. وهى مسائل تتنافى مع شحنة الملل والرتابة وثقل الدم الشديد الذى ساد مناطق كثيرة من هذا الفيلم.. رغم حشر نجوم الكوميديا الهائل الذى تم جمعه لمجرد الجذب الجماهيرى دون أن تكون هناك كوميديا يقدمونها أصلاً.. وكان مجرد ظهور سعيد صالح ويونس شلبى يكفى لإضحاك الناس.. فكنا نحس أن المسكينين

يفتعلان أي شيء وكل شيء لإضحاك الناس ولتبرير ظهورهما أصلاً ويؤلفان تأليفاً فورياً يائساً لم ينجح رغم ذلك في إضحاك أحد..

ولم تكن المشكلة بالطبع مشكلة سعيد صالح ويونس شلبي.. ولا مشكلة أن يضحكنا الفيلم أو يصيبنا بهذا القدر الهائل من النكد و«الغم الأزلي» الذي أصابنا به.. فالأهم من ذلك كان أن تصلنا الرسالة الأساسية التي يحملها الفيلم.. وهي كشف العلاقات المتفسخة والزائفة التي تحكم سوق و «غابة» السينما المصرية.. وهنا ومن البداية نكتشف أن فيلماً ينتقد غياب «المنطق» من السينما المصرية.. يخلو هو نفسه من أي منطق، فالمفروض أننا أمام فرقة مسرحية من الهواة في أحد المصانع.. ولكن السيناريو يضيع من يده هذه الفرصة الذهبية لنتعرف على هذا الجو الجديد تماماً على السينما المصرية.. فلا نرى هذا المصنع أبداً إلا من خلال بعض الجدران والحجرات ومسرح صغير يمكن أن يوجد في أي مكان.. ولكن المصنع نفسه مكان هلامي بلا ملامح ولا بشر ولا عمال ولا نعرف حتى ما الذي «يصنعه» هذا المصنع لولا أن نسمع البطلة تقول أنها جاءت لتشتري منه سيارة فلا تفهم إذا كان مصنعاً أم معرض سيارات.. كما لا نفهم ما إذا كان الممثلون الهواة عمالاً أم موظفين أم ماذا بالتحديد.. فحرام أن يعمل أحد في السينما المصرية وأن تتحدد مهنته بالضبط.. أنت تسمع فقط عن المهنة في جملة حوار.. هذا مهندس وهذا طبيب وهذا بلطجي لأن الجميع يكونون عادة لاشياء أخرى..

والأشياء الأخرى التي يريد هذا الفيلم أن يتفرغ لها هي أن تقع سهير رمزي كالعادة في حب محمود ياسين وكما يحدث في كل الأفلام التي يسخر منها هذا الفيلم.. ولكن المضحك أن تكون ظروف قصة الحب هذه المرة أشد سخفاً وغرابة.. تصور نجمة مشهورة تذهب لشراء طيارة من مصنع.. فيقنعها ممثلو المصنع الهواة بأن تتفضل وتشوف البروفة.. فتتفضل.. وفجأة تشترك أيضاً في تمثيل «مجنون ليلى» لأمير الشعراء.. ولمجرد أن تنظر في عيني «البيه» ممثل الفرقة وينظر في عينيها.. وفجأة تقع في حبه.. وفجأة تكتشف أنه ممثل هائل.. وفجأة تقرر أن تصنع منه نجماً.. وفجأة تحضر الرشيدي المنتج صانع النجوم «ليصنعه».. وفجأة يوافق صانع النجوم على أن يصنعه رغم عدم اقتناعه به.. وفجأة يصبح العامل نجماً مشهوراً.. وفجأة – للمرة الثامنة – يتزوج النجمة المشهورة.. وكل هذا في «ثلاث شوط».. وعلى ودنه!

وهكذ بمنطق سحرى أشد عجباً من أى فيلم آخر.. أو بلا منطق على الإطلاق.. يقيم الفيلم بناءه الأساسى على هذه السلسلة المتلاحقة من الأوهام.. ليفقد أشد المشاهدين سذاجة اقتناعه بأى كلام يمكن أن يقوله الفيلم عن الأفلام الرديئة.. لأنه يحس على الفور أنهم ضحكوا عليه وجروه بمجموعة من الأكاذيب إلى أشد هذه الأفلام رداءة.. بل أن فضيلة الأفلام الرديئة هى أنها لا تدعى شيئاً ولا تضحك على أحد وعندما تقول أنها ستتحدث عن قصة العالمة «زوبة أوبة» فإنها لا تصنع أكثر من أن تحدثه بالفعل عن «زوبة أوبة» ولا تقول أى «كلام كبير» آخر!

ويصبح مكرراً بالطبع وممجوجاً كل ما «يكتشفه» النجم الجديد بعد ذلك من مساوئ تجارة السينما.. لأن مثل هذه الشخصية الانتهازية التى تتنكر لماضيها ووضعها الاجتماعى وحتى علاقتها العاطفية السابقة فى ثانية واحدة من أجل الزواج من نجمة مشهورة وبلا أى مبرر مقنع.. يكون من طبيعة تركيبها المتسلق النفعى أن تقبل كل الأوضاع التي تواجهها بعد ذلك بل وأن تتلاءم معها من أجل مكاسب حياتها الجديدة المرفهة.. ولذلك يكون من المستحيل أن تشعر فجأة بالاشمئزاز والرفض والتمرد على أوضاع أصبحت هى نفسها جزءاً منها.. وهنا الخطأ الدرامى العاشر أو العشرين.. إذا كانت هناك أى دراما على الإطلاق فى فيلم كهذا..

ولكن الفيلم يريد أن يصل إلى نهاية تراجيدية رسمها مسبقاً وأصبح من المحتم أن يصل إليها رغم أنف أى دراما وأى تركيب نفسى وأى منطق.. وهنا تكون الكارثة الحقيقية.. وهى أشد الكوارث إضحاكاً فى تاريخ السينما المصرية.

تصوروا ممثلاً المفروض أن يصور مشهداً فى طريق زراعى.. يذهب وحده بسيارته إلى هذا الطريق الزراعى وبلا أى سبب مفهوم سوى مجرد الرغبة فى إظهار الريف والفلاحين و«طين الأرض» ولمجرد الإشارة إلى «الواقع المصرى» الذى تجاهله الفيلم فى بدايته عندما تجاهل المصنع.. إنه يتدارك غلطته فى النهاية حين يجعل البطل يلمح فلاحة حسناء هى نفس خطيبته السابقة.. رمزاً بالطبع لبراءة الماضى الضائعة.. وفجأة يصدم حماراً بسيارته.. ويموت الحمار.. ويبكى صاحبه.. فيهرب النجم المشهور خوفاً.. وهنا يمكن أن تغلق عينيك لتسمع هذا المشهد الإذاعى.. بعض الناس يتحدثون عن رجل سقط فى الترعة بسيارته.. أحدهم يطلب من أحدهم النزول للبحث عن الجثة فى السيارة.. يقول الرجل: العربية أهى يا بيه ونزلت دورت فيها ما لقيتش حاجة! وبإغلاق عينك لن تخسر شيئاً على الطريق..

فالكاميرا ثابتة على الرجال يتحدثون على الطريق الزراعى.. وليست هناك أى ترعة ولا سيارة!

و«الواقع» الريفى.. الأصيل.. النقى.. هو بالطبع علي الشريف الفلاح الذى يدعو محمود ياسين النجم الهارب من الحمار للبقاء فى عشته بضعة أيام بالجلباب الريفى الأصيل العظيم.. فيبقى ويسترد صحته.. بينما صانع النجوم - شخصية بشعة يلعبها سيد راضى بباروكة راسبوتين! - يقيم دعايته على موت النجم.. لنصل إلي مشهد النهاية الساذج الركيك: النجم يعود إلي الحياة فينكره جمهور أفلامه لأن صانع النجوم الذي منحه الحياة حكم بموته!

مظلوم الممثل الشاب أحمد زكى لضياع جهده الجيد فى هذا الفيلم.. ومظلوم محمود ياسين نفسه الذى يظهر فى أسوأ حالاته «شكلاً» وموضوعاً.. ومظلومة حتى منى جبر التى كونت مع أحمد زكى ثنائياً هو أفضل ما فى الفيلم.. ومظلومة كل الناس التى شاهدته ليضحك عليها بأنه يسخر من السينما المصرية فى محاولة ذكية لاستغلال كل أساليبها الرديئة .. ولكنها محاولة لم تكن ذكية بما يكفى.. لأنها لم تحقق فلوساً بما يكفى!

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٢/٢٤

«السقامات»

فيلم عظيم «لأبو سيف» الذى نعرفه

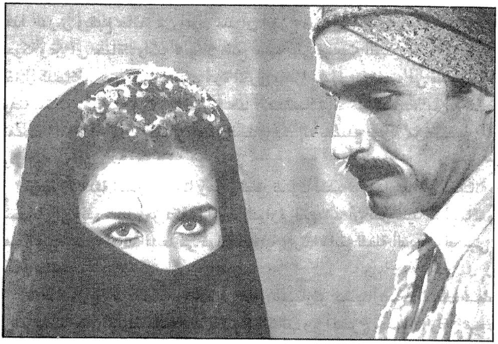
أخطر ما يتعرض له الناقد هو أن ينبهر انبهاراً شخصياً بفيلم ما.. لأن هذا لابد أن ينعكس على تناوله للفيلم فيكتب قصيدة مدح بدلاً من أن يقدم تحليلاً فنياً موضوعياً محايداً بمقاييس مجردة لا علاقة لها بمشاعره الشخصية كما يجب أن يكون النقد..

واعترف من البداية بأننى مبهور بهذا الفيلم.. **«السقامات»** إلى حد جعلنى مهموماً.. بل و«مصدوما» طوال يومين بعد مشاهدته وعجزت عن الكتابة عنه إلى أن أهدأ قليلاً وأعثر على شىء اكتبه غير مجرد الكلمات العاطفية الكبيرة.. ومع ذلك فلست أظن أننى سأنجح..

إن «السقا مات» من الأفلام القليلة العظيمة التى يتهيب الناقد كثيراً من الاقتراب منها.. لأنها توحد بين الناقد والمشاهد العادى - أو الإنسان - فى داخله.. فتختلط مشاعر هذا بذاك ويتحول النقد إلى نوع من الانطباع الشخصى هو أخطر ما يمكن أن يتعرض له فيلم.. لأن عناصره الفنية التى يجب أن تكون المقياس الوحيد لتقييمه.. تخضع حينذاك لعواطف الناقد الشخصية.. سواء بالقبول المطلق أو بالرفض المطلق..

ومع ذلك فإن العناصر الفنية وحدها لفيلم «السقا مات» وبمنتهى الموضوعية والتجرد - هى التى تجعله فى تقديرى الشخصى ليس فقط أفضل أفلام صلاح أبو سيف على الإطلاق.. بل وأفضل فيلم مصرى في السنوات العشر الأخيرة إن لم يكن فى مساحة أكبر من هذا بكثير فى عمر السينما المصرية..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي أسوقها بلا تردد وبعد معرفة لا بأس بها بمستوى السينما المصرية.. فإن من الضرورى أن نحاول التدليل عليها من خلال



السقا مات - إخراج صلاح أبو سيف - ١٩٧٧

الفيلم نفسه بدلاً من الاكتفاء بتقديم قصيدة مدح لا تثبت شيئاً..

● القصة: هذه الرواية المبكرة ليوسف السباعى هى أفضل رواياته على الإطلاق وأكثرها عمقاً.. ومن بين كل إنتاجه الغزير لا يعلق شىء فى ذاكرة قارئه بقدر ما تعلق «السقا مات».. وهى عمل شديد الصدق والحرارة.. تحمل بساطتها وسخريتها المريرة فلسفة عميقة فى مواجهة الموت والعجز الكامل عن حل لغزه إلا بتحديه وإلقائه خلف ظهورنا مادام قادماً لا محالة.. وتقوم فلسفة الرواية البالغة البساطة على أن شبح الموت المرعب ليس سوى خصم غادر يكمن لنا خلف الجدران.. وأنه لا يجرؤ على مواجهتنا فلابد أن نواجه نحن ولا نجمد حياتنا فى انتظاره.. وهذا هو الدرس الذى نتعلمه من شخصية شحاتة الذى أصبح الموت مهنته التى يأكل منها خبزه اليومى وهو يرتدى حلته السوداء ليوصل الموتى إلى مقرهم الأخير بكل «الأبهة» اللازمة بلا لزوم.. ومن هذا التعامل اليومى مع الموت أدرك شحاتة سر الحياة ومعناها.. وهو ببساطة أن نحياها «ونأخذ منها حقنا» إلى آخر نفس.. فشخصية شحاتة النهمة إلى كل لذات الحياة هى التجسيد الفطرى المباشر لمواجهة ألموت والسخرية منه وهزيمته بالطريقة الوحيدة.. وهى أن نحيا.. وشوشة السقا لا يدرك

هذا الدرس ويقبع خائفاً من الموت منذ أن انتزع منه زوجته.. وخوفه يجمده عن أى حركة وعن أى حياة.. ولكنه لا يكاد يفتح عينيه على فلسفته الجديدة فى المواجهة من خلال شحاتة.. حتى يهزمه الموت مرة أخرى بانتزاع شحاتة نفسه فى قمة عنفوانه.. وهنا ينتكس شوشة مرة أخرى إلى حد الاستسلام الكامل للموت.. بأن يرتدى هو نفســه الحلة السـوداء ويمشى أمـام الجنازات.. إنه يصـبح جـزءاً من طقـوس الموت وقرابينه هو أيضاً..

«وحلة الأفندية السوداء» هنا رمز واضح للموت نفسه.. وتداولها من شحاتة إلى شوشة إلى ابنه سيد رمز لكأس الموت الدوارة التي لابد أن تمر علينا جميعاً.. ومن هنا تجيء أهمية موت السقا فى نهاية الرواية وارتداء ابنه للحلة السوداء ليمشى بها أمام جنازته..

● السيناريو: فى «حمـام الملاطيلى» أول سيناريو للسيناريست الشاب محسن زايد لصلاح أبو سيف نفسه لم يقدم لا الكاتب ولا المخرج جديداً.. ولكن محسن زايد يقدم فى «السقا مات» أفضل سيناريو قدمته السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. ولو أن بصمات صلاح أبو سيف واضحة فى هذا السيناريو – حيث أن «السقا مات» من الأفلام التي لا يمكن الفصل فيها بين السيناريو والإخراج – إلا أن هذا لا ينفى قيمة العمل الكبير الذى قدمه محسن زايد كما لا ينفى أنه مكسب حقيقى للسينما.. استطاع أن يستخلص من الرواية أفضل ما يمكن تحويله إلى فيلم.. وبوعى دقيق بالفروق بين السينما والأدب.. ورغم صعوبة تحويل كثير مما فى «السقا مات» الرواية إلى صور سينمائية.. فقد قدم السيناريو نسيجاً حياً متلاحماً شديد التدفق والصدق لشريحة من حى مصرى شعبى فى قاهرة ١٩٢١.. ومن خلال عدد من الشخصيات والأحداث تبلغ حد الروعة.. لقد استطاع السيناريو أن يضع يده على فلسفة الرواية القائمة على مناقشة فكرة الموت وضرورة مواجهته بشجاعة وإلا ضاعت منا الحياة نفسها.. وكان ضرورياً مع موضوع كهذا أن يمتلىء بشحنة هائلة من الحزن سواء بالمشاهد الشجاعة التى تقدم الجنازات والصرخات الخانقة أو من خلال الإحساس الثقيل برهبة الموت الذى يسيطر على العمل كله.. ولكن الحزن الذى يجثم على صدورنا ونحن نشاهد هذا كله هو الحزن النبيل الذى يحققه فن عظيم.. وبلا ذرة ميلودرامية واحدة من هذا النوع الذى يحقق حزناً مفتعلاً رخيصاً فى معظم أفلامنا.. أو حزناً غاضباً على ضياع وقتنا وفلوسنا ونحن نشاهده.. إن

فيلماً مصرياً لم يصبنى شخصياً بهذا الإحساس القاهر - الخائف والساخر معا - بالموت كما فعل هذا الفيلم.. وهذا الإحساس بالحزن واكتشاف لغز الموت الذى نتظاهر أحياناً بأننا قد نسيناه هو بالضبط الإحساس بالتطهر الذى يرتفع بك إلى مناقشة الأفكار الكبيرة المطلقة.. وهى مسألة نادرة جداً في السينما المصرية.. ولكن أفضل ما يحققه السيناريو هو أنه لم يفقد أبداً علاقته بالواقع اليومى والحياة المعاشة ليحلق فى تهاويم تخريفية مجردة كما يفعل بعض السينمائيين السذج وقليلى الموهبة عندما يتصورون أنهم يعالجون «أفكاراً كبيرة».. فنحن فى «السقا مات» نناقش هذه الأفكار الكبيرة من خلال شخصيات صغيرة جدا وعادية من قاع المجتمع .. شخصيات مقنعة ويمكن تصديقها لأنها مرتبطة بحياة حقيقية ولها ملامح.. ويجيد السيناريو رسم الشخصية الرئيسية.. شوشة السقا الذى ماتت زوجته فأخذ موقفاً عاجزاً هروبياً إزاء الموت.. وكانت حتى لحظات حزنه وتأمله الفلسفى مقنعة تماماً لأن الفيلم لم يحاول أن يضع على لسانه عبارات كبيرة لا يمكن أن تتناسب مع «تركيب» مثل هذه الشخصية.. وهو العيب الذى يأخذه البعض على شخصية ابنه الطفل سيد الذى يقول كلاماً أكبر من سنه.. خصوصاً ذلك المشهد الذى يناقش فيه فكرة الحرام والحلال بعد أن سرق حبة «الجوافة» من حديقة القصر الكبير.. وفى تقديرى الشخصى أنه من أجمل مشاهد الحوار فى الفيلم - والحوار كله شديد الذكاء والعمق والبساطة فى نفس الوقت فى الفيلم كله - ولست أرى أن الطفل حتى فى هذا المشهد قال كلاماً أكبر من أن يعيه طفل فى مثل تركيبه الاجتماعي الخاص.. إذا تذكرنا أنه طفل في العاشرة شديد الذكاء قوى الملاحظة - وليست هذه مسألة غريبة بالنسبة لطفل مصرى فى مثل هذه الظروف - يطوف الشوارع والبيوت مع أبيه «السقا» ويشارك فى العمل واقتحام الحياة واكتساب الخبرات فى هذه السن المبكرة.. خصوصاً لو لاحظنا هذه العلاقة الخاصة بينه وبين أبيه الذى ركز كل حبه وعنايته فيه بحيث تحولت علاقتهما إلى نوع من الصداقة والمشاركة فى اقتسام الأعباء والخبرات.. ثم أن الطفل لم يقل كلاما كبيرا إلى هذا الحد .. وإنما «فلسف» مسألة «الجوافة» كما يعيها المنطق العقلانى الخاص لطفل ذكى يرفض قبول المسلمات دون مناقشتها.. والمسألة بسيطة جداً بالنسبة له: فثمار الجوافة كثيرة جداً بحيث لا يمكن أن تأكلها عائلة واحدة.. وهو كان جائعاً فأخذ واحدة لا يمكن أن تضر كثيراً هذه العائلة الواحدة ساكنة القصر.. فكيف تصبح

هذه سرقة..؟ وكيف تصبح حراماً؟

إن هذا المشهد – على العكس – هو نموذج للصياغة الجيدة والمحسوبة بمعقولية شديدة للحوار ولتركيب الشخصيات والأحداث.. وهنا تجىء على القمة شخصية شحاته افندى الذى يحترف السير أمام الجنازات .. إنه رجل يعيش من الموت وبالموت.. أى أنه يكسب رزقه اليومى من التعامل اليومى مع الموت.. ولذلك فهو أكثر الأحياء إحساساً بالموت وكشفاً للغزه الغامض.. وفلسفته العميقة التي لم يقرأها فى أى كتاب هو جوهر الحياة كلها.. وهى ببساطة أن هذه الحياة بكل صخبها هى «حالة مؤقتة».. وإن الموت على العكس هو الحقيقة الوحيدة الثابتة والدائمة.. فإذا كنا ندركها جميعاً فلماذا نخشاها؟ ولماذا نسمح لها بأن تجمد حياتنا رعباً.. بدلا من انتهاز كل دقيقة للاستمتاع بحياة سرعان ما نفقدها؟.. إن إغراق شحاتة فى ملذات الحياة إذن ليس نابعاً من فساد أخلاقى.. وإنما هو تقدير شديد الاحترام والتعقل لحكمة الحياة والموت.. وهو الموقف الوحيد الصحيح – فى تقديرى – فى تناول الحياة والموت تناولاً لا يجعل الإنسان مشلولاً في مواجهة أحدهما على حساب الآخر حتى ليعيش حياً ميتاً.. أو لا حياً ولا ميتاً.. وإذا كانت شخصية شحاتة أفندى هى أفضل وأعمق شخصيات الفيلم والتى تتركز فيها فلسفته كلها.. فإن أفضل ما صنعه السيناريو هو أنه استطاع أن يقدم أفكاره الكبيرة بما يتفق أيضاً وتركيب الشخصية العقلى والاجتماعى والسلوكى بحيث لا يفرض عليها شيئاً من خارجها غير قابل للتصديق أو للإقناع..

وحول هذه الشخصيات الثلاث الرئيسية يدور عدد آخر قليل من الشخصيات الثانوية.. وعدد من المشاهد المواقف «والتركيبات» تدور كلها حول فلسفة الفيلم الرئيسية.. ويبلغ كثير منها حد الروعة على المستوى السينمائى مثل مشهد الأطفال فى «الكتاب».. ومشهد اكتشاف شوشة لحقيقة مهنة شحاتة التي يتشاءم منها.. ومشهد بحث شحاتة عن المبلغ المطلوب لقضاء ليلة مع عزيزة نوفل.. ثم استعداداته الهائلة لهذه الليلة والتى تنتهى بموته الفاجع المفاجىء.. وهو من أعمق مشاهد السينما على الإطلاق وأكثرها سخرية.. ثم مشهد رواية شوشة لابنه سيد فى الحمام عن موت أمه.. مكملاً هذه الرواية وهو يحمله على كتفه بعد الحمام فى الطريق إلى البيت.. ثم هذا المشهد الرائع لشوشة وهو يرتدى البذلة السوداء لأول مرة ليسير في الجنازات بدلاً من صديقه الميت.. وتذكره المفاجئ لموت زوجته وانخراطه فى البكاء

وما أعقب ذلك من ثورة على الموت وصراخ في وجهه وتساؤل عبثى عن حكمته.. ثم هذا المشهد النادر لاكتشاف شوشة لحقيقة عمره عندما مسح جزءاً من المرآة المطموسة بالأبيض – وهو تقليد شعبى مصرى دلالة على الحزن – ليرى وجهه المجمد لأول مرة منذ سنوات بعد أن رفض والد الفتاة زكية تزويجها منه..

ولكى يبقى هناك تساؤل عن ضرورة أن تكون أم آمنة (أمينة رزق) عمياء.. وهى مسألة لا تحمل أية قيمة درامية.. بل تعطى للفيلم على العكس «شبهة ميلودرامية» لا قيمة لها وإن كان الإخراج قد استطاع أن يتجاوزها بعدم التركيز عليها..

ثم يبقى هناك اعتراض على ربع الساعة الأخير من الفيلم الذى يقترب فيه من نهايته.. وبالتحديد ابتداء من حفل عرس زكية وتلك المعركة المفتلعة التى أثارها دنجل شيخ السقايين المعزول.. فلم يكن هناك مبرر درامى من ناحية لكى يفسد هذا الرجل ليلة العرس إنتقاماً من شوشة الذى حل محله فى إدارة «حنفية الحكومة» طالما أن العرس ليس عرس شوشة شخصياً.. ومن ناحية أخرى كان هذا المشهد خروجاً مفاجئاً على أسلوب الفيلم كله وجوه العام.. وفى تصورى أن المبرر الوحيد لهذا المشهد المفتعل هو أن صلاح أبو سيف لم يستطع مقاومة حنينه لجو الأفراح الشعبية و«الخناقات» التى يحب تقديمها.. ولكن حنينه هذا على حساب نهاية الفيلم.. وهى النهاية التى لا أدرى كيف سمحوا بتغييرها هذا التغيير الخطير بحيث يعيش السقا بدلاً من أن يموت ولمجرد أن ينتهى الفيلم نهاية «متفائلة».. ففضلاً عن سذاجة هذا التصور للتفاؤل والتشاؤم.. فإن الأخطر من ذلك هو أن موت السقا في الرواية الأصلية وارتداء ابنه الطفل للبذلة السوداء ليسير أمام جنازته فيه تأكيد على فكرة الرواية الأساسية.. وهى أن الموت «عجلة دوارة» تلحق بالجميع.. ولكن الحياة تستمر رغم ذلك.. وبإبقاء الفيلم على حياة السقا يخرج خروجاً غير مبرر على هذه الفكرة من أجل تخفيف شحنة الحزن والقتامة التى لم يخففها رغم ذلك ولم يكن مطلوباً أن يخففها من أجل إرضاء الجمهور لأنها إحدى دعامات الفيلم الرئيسية..!

● الإخراج: منذ شهرين فقط قلت إن أفلام صلاح أبو سيف تتراوح «بين القاع والقمة.. وبالعكس» وفى «السقا مات» يصل أبو سيف إلى قمته.. وهو لا يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق وأفضل مستوياته السينمائية.. وإنما يقدم فيلماً من أفضل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. بل وفيلماً على المستوي العالمى بكل المقاييس.. وأود أن أبدى دهشتى الشخصية من صدور الفيلم من صلاح أبو

سيف.. فقد كنت أتصور أنه فقد «أسلحته الشخصية» فى السنوات الأخيرة ودخل فى «مرحلة خمود».. وكنت أعتقد دائماً أن صلاح أبو سيف هو أفضل مخرجى السينما المصرية فى تاريخها كله ولكنه أعطى أفضل - أو كل - ما عنده وانتهى الأمر.. ولكن ها هو «الرجل الكبير» يفاجئنا بأنه مازال قادراً على صنع الأفلام العظيمة وعلى أن يدهشنا.. ألم نكن على حق إذن حينما قسونا عليه فى «بحر العسل» الذى لم يكن عسلاً علي الإطلاق بل كان شيئاً آخر.. وإلا يتحمل مخرجونا الكبار إذن مسئولية تاريخهم واسمهم ومواهبهم ودورهم بالنسبة لمجتمعهم؟..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي تبدو إنشائية.. اعترف بصعوبة التدليل عليها تدليلاً نقديا فنياً بالمعنى العلمى .. إن أسخف شيء عند التعرض لفيلم ما هو التحدث عن «الإخراج».. فهى كلمة مدرسية لا تعنى شيئاً بقدر ما تعنى كل شيء.. لأن «إخراج» أى فيلم ببساطة هو الفيلم نفسه.. وبالنسبة لمثل فيلم «السقا مات» بالذات لا يمكن الحديث عن الإخراج إلا بعرض الفيلم كله وتحليله على الموفيولا مثلاً.. وكل حديثى الطويل السابق عن «السيناريو» هو حديث عن «الإخراج» في الوقت نفسه.. ليس فقط لأن تأثير صلاح أبو سيف واضح في كل لقطة وفى كل عبارة حوار.. وإنما لأن أى مخرج فى العالم مسئول عن كل همسة فى فيلمه.. ومع ذلك فمن السهل جداً التدليل على المستوى التكنيكى الممتاز لصلاح أبو سيف فى كل تفصيلة صغيرة فى «السقا مات».. إنه لا يعود هنا إلى عالمه القديم العظيم الذى نعرفه وإنما يتجاوزه بكثير.. فى اختيار تكوينات الصورة.. فى حركة الممثل وإدارته تمثيلياً.. فى توظيف حركة الكاميرا والديكور.. فى الإيقاع والتدفق من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد بحيث ينتزع من مونتاج رشيدة عبد السلام أفضل مستوياته.. في التصوير الذى يوظف فيه محمود سابو إضاءته توظيفاً دراميا مقتصداً تماماً فى استخدام الإضاءة بما يتناسب تماما مع الجو الحزين «الكابى» المسيطر على روح العمل كله.. فى الديكور الجيد والمقنع تماماً لمختار عبد الجواد الذى عكس الجو الشعبى الفقير بلا أى بهرجة ولكن مع فقر واضح فى الإنتاج.. وهو اسم جديد يكسبه ديكور السينما المصرية ويستحق أن يلمع .. ومثل كل أفلام صلاح أبو سيف تظل الموسيقى هى أضعف العناصر لأنه مخرج لا يريد طوال ثلاثين سنة من الأفلام أن يخرج عن الإطار التقليدى لموسيقى أفلامه ربما من باب الكسل..

وللتدليل على عناصر قدرة الإخراج الرائعة فى هذا الفيلم.. يكفى أن نسترجع كل

المشاهد التى ذكرتها عند الحديث عن السيناريو.. فهى مشاهد كان يمكن أن تبقى مجرد كلام مكتوب على ورق بارد لو لم يمنحها صلاح أبو سيف تلك القدرة النادرة على أن تتجسد على الشاشة صوراً حية ومشاهد مشحونة بالحزن وبالسخرية معاً.. إن إحساسه بالواقع يسترد هنا كل حدته وصدقه وسخونته التى نعرفها.. وتنفيذه لمشهد «الكتاب» مثلاً لا يصدر إلا من مخرج عظيم.. ومشهد شوشة وشحاتة يدخنان الحشيش على «قهوة الأفندية».. وكل مشاهد الجنازات والمقابر وتكوينات الطرابيش الحمراء فى زرقة الموت الكابية.. ثم مشهد مونولوج عزت العلايلى فى مناقشة الموت وسط المقابر الذى يصل إلى القمة فى كل عناصره السينمائية.. التمثيل والتصوير وشريط الصوت.. ولكن المشهدين اللذين يهبطان إلى المستوى «الطفولى» بالنسبة للفيلم كله هما مشهد تحريض تحية كاريوكا لعمالها على ضرب فريد شوقى الذى لم يدفع الحساب حينما حاول صلاح أبو سيف كعادته أحياناً أن يترجم الكلام إلى صورة «بالتقطيع» السريع إلى لقطات السكاكين التى تقطع اللحم ومثل هذه المسائل المضحكة.. ثم مشهد تخيل فريد شوقى لليلة الحمراء التى يمكن أن يقضيها مع عزيزة نوفل حين عبر الإخراج عن هذا الخيال تعبيراً شكلياً ساذجاً بالرقص واللون الأحمر و«الكادر المائل»..

● التمثيل: صحيح أن صلاح أبو سيف من أكثر مخرجينا قدرة على إدارة الممثل. ولكن كثيراً من قيمة عمله كان يمكن أن يضيع لولا المستوى الرائع لمجموعة ممثليه جميعاً في هذا الفيلم.. وهو أفضل مستوى للتمثيل فى أفلام هذا العام كله.. على القمة وبنفس المستوى يقف فريد شوقى وعزت العلايلى معاً.. مستوى أداء عالمى بكل المقاييس يدعو للتساؤل الضرورى عن موقف السينما المصرية الغريب من ممثل موهوب مثل عزت العلايلى.. وبينما يعيد صلاح أبو سيف اكتشاف حسن حسين في دوره الصغير المذهل.. فإنه لا يدهشنا حين يحقق مع أمينة رزق أفضل مستوى أداء نسائى فى عام ٧٧.. ولكنه يدهشنا بهذا «الطفل المعجزة» بالفعل شريف صلاح الدين فى دور سيد الذى كان روح الفيلم الحقيقية والذى لا يعيبه سوى ضياع نصف حواره من أسماعنا.. كما يدهشنا حتى بمستوى الأداء المقنع لأصغر الأدوار ومن وجوه جديدة نراها لأول مرة مثل بلقيس فى دور زكية.. وحتى «صبرى لاباس» فى دور شرف الدباح!!..

مجلة «الإذاعة» ١٩٧٧/١٢/٣١

افلام عام : ١٩٧٨

«الأقمر» ..رؤية شابة لواقع عجوز

بعد خمسة مخرجين جدد قدموا أفلامهم الأولى فى عام ٧٧.. يبدأ العام الجديد بالفيلم الأول **«الأقمر»** لهشام أبو النصر.. المخرج الشاب والمدرس بمعهد السينما والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات فى دراسة السينما..

وأستطيع أن أقول أننى عاصرت الظروف الصعبة لصنع هذا الفيلم ومن اللحظة الأولى.. بل والظروف الصعبة التي خاضها هشام أبو النصر نفسه منذ عودته من بعثته.. ومحاولاته المستميتة الدائبة للبحث عن مكان وعن طريق.. وكيف إنه واجه محنة حقيقية فى مرحلة مواجهة الواقع الحقيقى الذى ينتمى إليه والذى غاب عنه عشر سنوات.. وكانت محاولة التكيف والتأقلم صعبة إلي حد أنه فكر فى السفر مرة أخرى بعد بضعة أشهر.. وأستطيع أن أزعم أننى ساهمت إلى حد ما فى إقناعه بالبقاء وعدم التعجل.. وبعد مشاهدتى فيلمه الأول.. فلست نادماً على ذلك..

لم تكن المسألة أن مخرجاً جديداً دارساً يمكن أن يصنع المعجزات.. فإن يكن هذا الشاب أو ذاك قد درس السينما فى أمريكا لعشر سنوات لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها.. فكثيرون هم الذين درسوا السينما فى أمريكا أو فى روسيا أو فى فرنسا ولم يصنعوا شيئاً.. وقد استطاع هشام أبو النصر أن يفرض نفسه على الوسط السينمائى بثقافته و«ديناميكيته» غير العادية.. ولم يكن هذا أيضاً يعنى شيئاً فى ذاته.. فإن تكون مثقفاً سينمائيا جيداً لا يعنى بالضرورة أن تكون مخرجاً جيداً أو أن تصنع فيلماً جيداً.. بل اعترف أننى خلال متابعتى عن قرب لكل مراحل فيلم **«الأقمر»** لم أكن مطمئناً تماماً للنتيجة.. ويمكن الآن فقط أن أقول إن النتيجة كانت أفضل مما نتوقع.. وإننا كسبنا مخرجاً جيداً آخر ومن أول أفلامه.. بل إن «الأقمر» يتفوق على معظم الأفلام الأولى للمخرجين الجدد الذين شاهدنا أفلامهم فى الفترة الأخيرة.. وعلى أكثر من مستوى..

رحبنا ببعض المخرجين الجدد فى أفلامهم الأولى لأنهم أثبتوا قدراتهم الحرفية ومعرفتهم الكاملة لعملهم ورغبتهم فى التميز بأسلوب أو شكل مختلف عن الأشكال

التقليدية للسينما التجارية التي توقفت تماماً عن تجديد نفسها.. ومع تحفظنا الشديد على الموضوعات التي يختارونها لأفلامهم والتي لا تتميز عن الموضوعات التجارية المستهلكة إلا بالذكاء وجودة الصنعة.. ولكن هشام أبو النصر فى «الأقمر» يقدم أسلوباً فنياً متمكناً ومتميزاً.. ومع اختيار موضوع جيد فى نفس الوقت ومصرى تماماً وشديد الجرأة والواقعية..

قد تختلف الآراء في مسألة الواقعية هذه.. ولكن من المؤكد أن «الأقمر» لا يتعامل مع الواقعية بمفهومها الشكلى أو (واقعية الحارة والديكور).. وإنما يقدم واقعية المنهج والرؤية لشريحة من الواقع المصرى الحقيقى يحلل شخصياتها وعلاقاتها والأسباب الإجتماعية الكامنة وراء سلوكها ومصائرها.. وأستطيع أن أقول – حسب تقديرى الشخصى – أن «الأقمر» هو امتداد لواقعية صلاح أبو سيف فى أفلامه التى ينطبق عليها هذا المعني انطباقاً حقيقياً.. ولكن مع حس شبابى متجدد وبإيقاع أكثر معاصرة ومباشرة.. والمباشرة هنا ليست بالمعنى الخطابى وأنما بمعنى المواجهة الجادة والصريحة للواقع..

ظروف إنتاج الفيلم نفسها بأموال مخرجه القليلة هى ظروف تحسب له.. لأنه في خطوته الصعبة الأولى ومن أجل تحقيق نوع من الاستقلال الاقتصادى يتحمل كل مخاطر الإنتاج ومع موضوع ليس مضمون النجاح الجماهيرى لأنه لا يحقق للمشاهد أى نوع من أنواع الابتهاج بل يضعه بحدة وبقسوة أحياناً فى مواجهة واقعه.. ومع الاستعانة بكاتبى سيناريو جديدين تماماً يعملان لأول مرة هما أحمد عبد السلام وفايز غالي وبلا أى محاولة لاستغلال المغريات التجارية.. حتى أن الاسمين الكبيرين الوحيدين: نادية لطفى ونور الشريف لا يلعبان في الواقع بطولة الفيلم بالمعنى الدارج بقدر ما تتوزع البطولة على نجوم الصف الثانى والثالث – وأحياناً العاشر.

النسيج الدرامى للفيلم ليس هو نفسه ذلك النسيج التقليدى القائم على «حدوتة» واضحة لها بداية ونهاية تشد الجمهور.. وإنما هو نسيج يقوم على عدة شخصيات فى واقع معين شديد الصدق والبساطة ثم تحليل علاقاتها البسيطة فى ظاهرها.. والضغوط الصعبة التي تتعرض لها.. ثم طموحاتها النبيلة المشروعة لتخطى هذه الظروف.. ثم عجزها النهائى عن الصمود وهزيمة محاولاتها الفردية الخاطئة لتحقيق أحلامها مما يؤدى بالضرورة إلى سقوطها واستسلامها..

قصة إسماعيل ولى الدين الكاتب الشاب الذى يمثل مذاقا خاصاً للرواية المصرية لعله أهم امتداد أدبى لنجيب محفوظ.. هى مثل كل قصصه الأخرى تحمل بذوراً جيدة لرؤية جديدة لشرائح خاصة - بقدر ما هي عامة - للواقع المصرى فى قطاعاته القاهرية الشعبية القديمة.. وتحاول أن تضع صراعات نماذجها الشابة أو الجديدة فى واقع مكانى قديم أو تاريخ.. ربما لمحاولة بلورة الصراع بين القيم الجديدة والقديمة وعلى أسس من التاريخ والدين والاقتصاد والجنس والثقافات المتنافرة فى نسيج واحد.. وبحيث تحاول كل نماذجها بوعى أو بلا وعى أن تتجاوز واقعها وتخبطها ولكن بأساليب هروب متخبطة هى نفسها إلى حد سلوك الطريق الخطأ غالباً.. وهى ملامح تتوفر أكثر ما تتوفر فى «الأقمر».. وينقصها مثلما ينقص كل أعمال إسماعيل ولى الدين الأخرى عنصر امتداد واتساع وعمق (البناء الدرامى) أو الروائى بالمعنى التقليدى الجاهز.. بمعنى أنها تحمل من (احتمالات الدراما) أكثر مما تحمل من (إمكانيات الدراما).. مما يؤكد على قيمة العمل الذى قام به كتاب السيناريو الثلاثة.. والذين نجحوا أيضاً فى كتابة حوار جيد ومركز ولاذع ومختلف المذاق..

وهنا استطاع السيناريو أن يعثر على الصيغة المناسبة لموضوعه.. وهى (دراما الشخصيات).. أى الدراما القائمة على تحليل عدد محدود من الشخصيات فى واقع معين.. مع تحليل علاقاتها فيما بينها وفيما بينها وبين ظروف هذا الواقع فى نسيج واحد متلاحم:

كمال البلبيسى (نور الشريف) الشاب الرومانتيكى الحالم.. الذى يقرأ الكتب ويغير أفكاره فيرفض كثيراً مما يدور حوله رفضاً سلبياً لأنه لا يدرى كيف يمكن أن يكون الرفض الإيجابى.. فهو يرفض مثلاً النجاح فى الثانوية العامة كنوع من الاحتجاج على أبيه الرأسمالى الثرى الذى يستغل عماله ويبخل عليهم (بمروحة) واحدة تخفف عنهم الحر بينما يشترى أجهزة تكييف لمصنعه بأربعمائة جنيه ويشرب (البيبسى) المستورد.. وفى أكثر مشاهد حوار الفيلم وعياً يقول الابن لأبيه المتسلط:

- أنت بتكسب الربعميت جنيه دول فى ساعة واحدة..

- وماله؟ بكسبهم بعرق جبينى..

- ما فيش عرق فى الدنيا يجيب ٤٠٠ جنيه فى الساعة.. وبالمناسبة.. أنا عمرى ما شفتك عرقان!

ومشكلة كمال البلبيسى الحقيقية هى الفقر الروحى والخواء الشديد والإحساس

بالتخبط والضياع.. ان أباه ثرى وظروفه المادية قد تكون مريحة ولكنه يشكو كإنما يحادث نفسه فى «مونولوج» مستمر لا يشاركه فيه أحد: «وإيه الفايدة إذا كنت حاسس بالفقر جوايا..» وهو حائر فى اختيار أى طريق .. يرفض العمل مع أبيه المستغل كما يرفض النجاح فى الدراسة ثم هو حائر حتى فى عواطفه بين صديقته المثقفة التي تطالبه بالزواج وبين بسيمة بائعة البرتقال الأرملة التي ترفض الزواج منه لأنه (تائه) بلا عمل وبلا موقف.. ثم هو لا يجد المشاركة الحقيقية إلا مع نماذج متناقضة تماماً مع تكوينه الاجتماعي والثقافى – وهى فكرة تتردد فى معظم أعمال إسماعيل ولى الدين – فأصدقاؤه الوحيدون هم نشال وسائق تاكسى وبائعة برتقال.. ومثل كثير من شباب جيله يحاول الهرب مرة بالمخدر ومرة بالدين فى حلقات الذكر.. ومرة بالجنس حين يختلس بضع ليال فى بيت زينات العالمة.. وطبيعى أن يؤدى به كل هذا التخبط إلي الجريمة ثم الهزيمة الكاملة والاستسلام!.. إن شخصية كمال البلبيسى من أنضج وأخصب شخصيات السينما المصرية في السنوات الأخيرة وأكثرها إثارة للقلق والتفكير؟.. وهو نموذج حى وصادق لأزمة الجيل الحالى من الشباب حتى لو لم يلجأ بعضهم إلى مثل وسائلة لمواجهة الأزمة!

خليل الفص (محيى إسماعيل): الشخصية المحورية الثانية في الفيلم وإن كانت تشغل مساحة أكبر.. نشال عادى جداً مثل آلاف النشالين وإن كان لا يمكن أن ندينه.. فهو ضحية عاجزة لظروفه.. يده الطليقة فى جيوب الآخرين تقف مشلولة أمام أى مصدر شريف للرزق «يا بسيمة هو أنا لقيت طريق عدل ومامشيتشى فيه؟».. وهو مرتبط ارتباطاً قوياً بأمه العجوز العمياء التى ترفض النقود المسروقة وتضع القرش فوق القرش لتجمع ثمن كفنها.. بينما يبدو ابنها صادقاً تماماً فى تحقيق حلم: «ابتدى شغله بالحلال وأغنيكى عن السؤال».. ولكنه عندما يعجز عن تحقيق هذا الحلم يعلن تحديه للمجتمع بسرقته والسخرية منه: «أى مواطن من الماشيين دول تدب إيدك فى جيبه تلاقى بالكتير بريزة.. لازم الحكومة تطلع قانون: محدش يمشى فى الشارع وفى جيبه أقل من ١٠ جنيه.. هى دى الديمقراطية» وخليل الفص لا يستيقظ من أحلامه الساخرة هذه إلا عندما يسرق لصوص المقابر قروش أمه القليلة ويقتلونها.. فيقرر الاتجاه إلى الحل الوحيد فى تصوره: الجريمة.. وهو الحل الذى يرفضه الفيلم ويدينه عندما ينتهى بالهزيمة.. رغم أن شخصية خليل الفص كانت أكثر شخصيات الشبان الثلاثة إيجابية وقدرة على الفعل.. ولكنه الفعل العاجز فى



الأقمر - إخراج هشام أبو النصر - ١٩٧٨

الاتجاه الخطأ!

فتوح (سعيد صالح): موظف وسائق تاكسى يحلم بجمع الفلوس لشراء تاكسى خاص به ليعول أمه وأخوته.. نموذج للانتهازى الذى يتصور أنه يمكن أن يحقق حلمه «بالفهلوة» وباختيار الطريق الآمنة.. ويعيش بفلسفة: «أبويا الله يرحمه قالها لى حكمة: قال يا فتوح يا بنى عيش ندل تموت مستور!».. ولذلك فهو يحاول الاستفادة من كل الظروف والمحاولات لتحقيق حلمه المشروع ولكنه ليس مستعداً أبداً لدفع أى ثمن.. فيكون أول من يهرب ليبلغ عن شركائه فى أى جريمة.. والغريب أن يكون هو الوحيد الذى يؤمن بمبدأ السلامة إلى حد «النذالة».. وهو الوحيد أيضاً الذى يفقد حياته بلا مقابل ودون أن تنقذه أى مواقف جبانة ودون أن يحقق أى حلم!

بسيمة (نادية لطفى) محور هذه الشخصيات كلها.. والواحة التى يعود إليها الجميع لينفضوا متاعبهم وليكتشفوا أنهم كانوا جميعاً يحبونها.. ولكنه حب مثل كل أحلامهم محبط ومهزوم وعاجز عن التحقيق.. بائعة برتقال فقيرة ووحيدة وأرملة لشهيد مات فى حرب لا تدرى عنها شيئاً.. يعتبرها الفيلم جوهر الأحداث كلها وأكثر الشخصيات صدقاً وحكمة وأصالة طبقاً للمفهوم السائد عند بعض الأدباء والفنانين

عن مثل هذه الشخصيات الشعبية.. مما يوقع الفيلم فى نفس التصور الرومانسى لهذه الشخصية المثالية الذى يبتعد بها كثيراً عن الواقع المرير الذى لا يمكن أن يبقى لها أى مثالية.. خاصة مع رمز ابنها الطفل الذى يتوه كثيراً فى شوارع القاهرة حتى يعرفها كلها ويعود إلى أمه كل مرة.. وإذا كان الطفل رمزاً تقليدياً شائعاً للمستقبل في السينما العالمية كلها.. فهو فى هذا الفيلم أيضاً رمز للتغيير وللأمل فى مستقبل أفضل من مصائر شخصيات الشبان الثلاثة.. وهو أكثر رموز الفيلم مباشرة وتسطيحاً لأنه لا يفسر لنا كيف يمكن أن يصبح مصير طفل عاش هذه الظروف أفضل من مصائر الآخرين الذين هزمتهم نفس الظروف؟

الأقمر: هناك دائماً مسجد «الأقمر» التاريخى القديم فى خلفية الأحداث.. تتجه إليه عيناً بسيمة بالذات كلما أعوزتها الحاجة والدعاء.. ونسمع أنه تقرر هدمه بعد تداعى جدرانه.. ويلتف حوله أهالى الحارة رافضين هدمه ثم نسمع فجأة أنه تقرر الإبقاء عليه.. فلا نفهم ضرورة الهدم ولا الإبقاء ولا معنى «الأقمر» نفسه إلا المعنى المكانى.. أى مجرد تحديد ملامح معينة لحى شعبى قديم فإذا كان «الأقمر» يحمل معانى أو رموزاً أخرى فاعترف بأننى لم أفهمها..

وهناك بعد ذلك عشرات من التفاصيل والشخصيات الصغيرة التى لا غنى عنها فى نسيج العمل كله.. الصول العاجز عن الجنس حتى تتجه زوجته عديلة الشيخة إلى أحضان الطبال جوز العالمة.. والطبال نفسه الذى يعمل قواداً.. وزوجته زينات العالمة التى تفتح بيتها للرجال بالأجر.. والدنف القهوجي (إبراهيم عبد الرازق) الذى يحتال على مزيد من الكسب ببيع «البرشام» لناس يبحثون عن الهرب من حياة لا تستحق أن تعاش.. والخادمة (نادية زغلول) التى تحلم بالحب هى أيضاً فتفتح البيت الذى تعمل فيه ليسرقه عاشقها الوهمى وتدفع الثمن من حياتها..

وكلها شخصيات منسحقة تحت وطأة ظروف أقوى منها.. يدفعها الفقر والاختناق إلي محاولة تحقيق أحلامها بالهرب وبالنشل وبالقتل نفسه وبكل أشكال الإنحراف التى لابد أن تنتهى بالهزيمة.. حيث يموت البعض ويسلم الآخرون أنفسهم إلى مصائرهم.. ودون أن يقدم الفيلم بديلاً أو وسائل أخرى أو حلولاً.. ولكن ليس بمنطق السلبية وإدانة الجميع والاستسلام للهزيمة.. وإنما بمنطق الإيجابية الكاملة التي تكشف واقعاً لا يمكن الهرب منه إلا بمواجهته.. ولكن بالطريقة الصحيحة..

الإخراج: بعد عشر سنوات فى أمريكا يعود هشام أبو النصر بلا أى اغتراب فى

التفكير أو فى الأسلوب وبلا أية تأثيرات تكنيكية زائفة ولا أى محاولات استعراضية مراهقة كما يحدث لمخرجين جدد فى أفلامهم الأولى.. وإنما يدهشنا على العكس هذا الحس العميق بالواقع المصرى فى ملامحه العامة وفى تفاصيله الصغيرة معاً.. وهذا الأسلوب الرصين المتعقل فى استخدام أدواته السينمائية!.. استخداماً طبيعياً سهلاً يبدو فيه أسلوباً «خافتاً» وإن كان «يغلى» من الداخل بما يثيره من أفكار.. هناك تدفق وحرارة تناسب شخصيات تشتبك علاقاتها فى حى شعبى وخارجه.. وبإيقاع سريع يوظف المونتاج توظيفاً ديناميكياً مركزاً بعيداً عن الثرثرة ويقدم فيه عادل منير أفضل مستوياته.. واقتصاداً فى استخدام «الفلاشات» بحيث لا يرتبك سياق الفيلم وتدفقه.. وإذا كان هشام أبو النصر يقدم مشهداً ممتازاً للزار ينجح فيه فى استخدام شريطى الصوت والصورة ويجيد إدماج ذكريات بسيمة لاستشهاد زوجها دون أن يسقط في إغراء «الفولكلورية» كما يفعل بعض المخرجين الجدد عندما يريدون تقديم واقعهم فقد كان قطع مشهد الزار إلى المشهد التالى يقتضى قطعاً فى شريط الصوت أيضاً ليتحقق تأثير «صمت» أفضل.. وإذا كان يلفت النظر نجاح هشام أبو النصر فى الابتعاد عن أى نغمة ميلودرامية يمكن أن تغرى بها بعض مواقف الفيلم.. كما ينجح فى الارتفاع عن أى محاولة مبتذلة لإغراء الجمهور بالأشياء التى تضمن إقباله على السينما التجارية.. فإن ما يلفت النظر أكثر هو قدرة المخرج على إدارة ممثليه جميعاً بحيث يقدمون مستويات متميزة تماماً يخرجون بها حتى عن أنماطهم المكررة فى الأداء.. وهنا تعود نادية لطفى لتلمع فى دورها القصير جميلة هذا الجمال الداخلى والخارجى معاً قوية التعبير مسيطرة وأخاذة ومقنعة بما تملكه من حضور قوى.. وإن كانت هناك مبالغة فى رسم شخصيتها المثالية النظيفة أكثر مما يسمح به الواقع فليست هذه مسئوليتها بالطبع.

أما نور الشريف فهو يواصل تألقه فى أفلامه الأخيرة وفى دور صعب قائم على المشاعر الداخلية المرهفة لشاب ضائع يبحث عن طريقه ويقدمه بتفوق السهل الممتنع أيضاً.. بينما يلعب محيى إسماعيل أهم أدواره حتى الآن ليس فقط من حيث مساحة الدور وامتداده على مدى الفيلم وإنما أيضاً من حيث أهمية شخصية خليل الفص التي يلعبها بقدرة كاملة على التلون وتجسيد إنفعالاتها المختلفة.. ولكن هناك خطأ ما فى مشهد مخاطبته لأمه الميتة لا أدرى من المسئول عنه بالتحديد.. بحيث جاء مشهداً ضعيفاً باهتاً على عكس ما هو مفروض.. وبحيث أضحك الناس على عكس ما هو

مطلوب!.. أما سعيد صالح فيقدم أعمق أدواره وأكثرها جدية ومأساوية.. يستطيع أن يغير جلده فيه تماماً وأن يبقى كما هو دائماً مبعثاً للضحك والبهجة الكامنة دائماً في قلب كل مأساة..

ولا يمكن من ناحية أخرى إغفال جرأة هشام أبو النصر في أول أفلامه على إسناد كثير من الأدوار الهامة رغم قصرها - لعدد من الوجوه الجديدة نجحت في أداء ما هو مطلوب منها مثل أحمد حسين وطارق هاشم ونادية زغلول والصول وزوجته.. بالإضافة إلى الأسماء المعروفة التي تفوقت في أدوارها الصغيرة الهامة: سهير الباروني وإبراهيم عبد الرازق ونعيمة الصغير والممثلة الكبيرة القديرة دائماً عزيزة حلمي.

أفلتت من هشام أبو النصر مشاهد زفة زوجة الصول والسطو على بيت الخادمة وموت أم خليل الفص حيث كانت «كلوزات» النسوة العجائز متأثرة شكلياً بكاكويانيس.. ولم يكن معقولاً في نفس الوقت أن تترك النسوة جثة الأم بمجرد موتها ليعود ابنها فيجدها وحيدة هكذا.. واذا كان المخرج ينجح في انتزاع موسيقى جديدة ومعبرة من فؤاد الظاهري.. فإن تصوير محسن نصر لم يكن على نفس المستوى الذي نتوقعه منه وهو المصور المتمكن.. مما يجعلني افترض أن العيب في النسخة التي شاهدتها..

وطبيعي أن يكون الديكور بطلاً في فيلم يدور في جو كهذا.. وهنا تبرز قدرة نهاد بهجت الفائقة في تصور كل الأجواء وتجسيدها واقعاً يكاد يكون حياً وملموساً.. وهو يثبت هذه القدرة هنا في الأحياء الشعبية والبيوت الفقيرة كما أثبتها كثيراً في البيوت الأنيقة.. ولكنه يتفوق بشكل غير عادي في بناء جامع الأقمر بالكامل وبكل الحارة والبيوت التي يطل عليها.. ولكن لأنه بنى هذه الحارة الكاملة في الشارع الخلفي لاستديو مصر.. فقد جاءت واسعة أكثر من أي حارة في الواقع.. وهو العيب الذي كان لابد من تداركه.. والذي ضاعف من تأثيره قلة «الكومبارس» السائرين فيها في بعض اللقطات.. ولكن كل هذه الملاحظات السريعة لا تنتقص من فيلم جيد تماماً وعلى كل المستويات يقدم مخرجاً جديداً من أهم المخرجين الشبان الذين قدمتهم السينما المصرية في السنوات الأخيرة.. ولكن فيلماً واحداً لا يكفي.. مطلوب من هشام أبو النصر أن يثبت أنه سيستمر ولن يتعب بسرعة مثل الآخرين!..

مجلة «الإذاعة» -١٩٧٨/٢/١١

فعلاً.. «ابتسامة واحدة .. تكفى..»

يبدو فيلم محمد بسيونى الثانى **«ابتسامة واحدة تكفى»** كالفاكهة الجديدة الأنيقة فى سوق الأفلام المليئة (بالقوطة المضروبة).. كما يبدو محمد بسيونى نفسه – وهو منتج الفيلم كما هو مخرجه – رجلاً مازال مصراً على أن يقدم للناس شيئاً محترماً ومعقولاً حتى لو خسر فلوسه فى موسم «مضروب» أيضاً بمباريات كأس العالم والثانوية العامة والحر واستحالة الوصول إلى أى فيلم فى العالم مروراً بأرصفة القاهرة!

وللمرة الثانية يثبت محمد بسيونى أنه فنان حقيقى يحترم جمهوره ويحترم السينما التي يعلمها لتلاميذه في المعهد كما يحترم نفسه أولاً وقبل كل شىء فلا يحاول أن يصنع أفلاماً بأى شكل ولا يحاول أن يتملق الجمهور بأى كلام.. وفى فيلمه الأول **«الرجل الآخر»** كانت هناك عيوب التجربة الأولى.. ولكن كانت هناك أيضاً محاولة صنع شىء مختلف عما يصنعه الآخرون فى الفابريكة التي يمكن أن تقدم فيلماً كل شهر لنفس المخرج..

وبعد أربع سنوات يجىء فيلمه الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» تجربة أفضل على كل المستويات.. وخطوة أخرى نحو حل المعادلة الصعبة المزعومة: وهى كيف تصنع فيلماً يستطيع أن يجذب الناس دون أن تبتذل نفسك!.. وفى أفلامه القادمة سيقترب محمد بسيونى بالتأكيد أكثر وأكثر من صنع ما يريده..

وفي هذا الفيلم نلمح وبوضوح بصمات زينب صادق مؤلفة القصة الأصلية «يوم بعد يوم».. ونتذكر رأيها الصامت وجهدها المخلص عبر سنوات لأن تعبر عن نفسها وعن جيلها كله: الفتاة المصرية الجديدة المثقفة الحساسة التى تحاول بشجاعة

وبطولة حقيقة أن تعيش عصرها وسط تناقضات مجتمع تريد أن تجد فيه مكانها الصحيح دون أن تبتذل نفسها فتخسر الكثير دون أن تربح شيئاً!

والسيناريو الجيد الذى كتبه محمد بسيونى نفسه مع مصطفى بركات يضع أمامنا بسلاسة وبكثير من المنطق مشكلة يسرا الفتاة الجامعية التى تريد أن تحقق ذاتها في العمل لتصبح شيئاً إيجابياً.. وأن تعثر لنفسها فى نفس الوقت على حقها فى الحب والسعادة بين حبيب (مصطفى فهمى) تركها وسافر إلى أمريكا ليبحث عن حظ أفضل فعاد متأمركاً يبيع أى شىء - حتى الحب - فى سبيل أى كسب جديد.. وبين مهندس شاب مصرى تماماً ويحمل كل قيم المصريين الحقيقيين (نور الشريف) يحاول أن يمنحها الحب والصدق وبداية جديدة للطريق الصحيح..

وعمل محمد بسيونى الثانى يؤكد أنه مخرج له «أسلوب».. وهذه مسألة مفتقدة أحياناً فى السينما المصرية.. فهو مخرج متعقل يصنع فيلماً مليئاً بالمشاعر الراقية وبالحساسية.. ويعبر عن نفسه بصوت خافت ويهتم بالتفاصيل الصغيرة التى تؤكد على المعانى الكبيرة.. ويملك من الجرأة ما يجعله يقدم المصور الجديد عبد اللطيف فهمى فى أول أفلامه الطويلة ولتجىء النتيجة جيدة جداً.. كما يقدم مؤلف موسيقى جديداً أيضاً هو عبد الله لطفى جاءت موسيقاه جيدة أيضاً ومختلفة عن «خبط الحلل» الذى نسمعه فى أفلامنا..

وقد لا يكون غريباً أن يكون أداء نور الشريف قوياً وحساساً.. ولكن الغريب إلى حد المفاجأة أن يكون أداء يسرا قوياً وحساساً ومعبراً بهذه القوة عن الشخصية الصعبة التى تلعبها.. فاعترف بأنى لم أرحب بها كثيراً في الفيلمين أو الثلاثة التي رأيتها لها حتى الآن.. ولكن ما لا يمكن «بلعه» بسهولة فى هذا الفيلم وما لم يكن له أى دا ع.. ثلاثة أشياء صغيرة: رقصة هياتم.. وكلام مصطفى فهمى بالإنجليزى الذى تصور المخرج أنه يسخر به من «أمركته».. ومحاولة النقد الاجتماعي لبعض مشاكل الحضانة والمواصلات وطوابير الجمعية دون ارتباط قوى ببناء الفيلم الأساسى!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٨/٧/١٥

«الاعتراف الأخير» .. فيلم من عالم آخر!

رغم أن عرض هذا الفيلم قد انتهى من أسبوعين أو أكثر.. فإنى أحس بأن من الأمانة ألا يمضى هكذا دون أن يلفت نظر أحد سوى بعض الكتابات العابرة لبعض الزملاء.. وبعد أن ظلمه الجمهور كثيراً فى عرضه التجارى كما هو متوقع.. إننا نشكو من الأفلام المصرية كثيراً حتى تصور البعض أنه مجرد هجوم ورفض للسينما المصرية بالكامل و«عمال على بطال» ولحساب سينما موزمبيق مثلاً.. بينما الواقع أننا لا نرفض إلا النماذج السيئة جداً والمستهلكة من هذه السينما.. والتى لا تحاول على الإطلاق أن تقدم شيئاً واحداً جاداً تحترم به جمهورها.. فى الوقت الذى نرحب فيه بأى فيلم فيه أى «رمق» أو أى محاولة للخروج من دائرة السينما الرخيصة .. حتى لو كنا نرفض هذا الفيلم نفسه بمقاييس السينما الخالصة .. التى اصبحت شخصيا أتنازل عنها كثيرا سنة بعد سنة ومع الهبوط «المتصاعد» للأفلام التى نراها .. وهنا اكرر ما قلته مراراً .. وهو أن المسائل نسبية .

ومن هنا يصبح فيلم أنور الشناوى **«الاعتراف الأخير»** الذى مر فى صمت مفاجأة حقيقية أدهشتنى كما أدهشت بعض من شاهدوه .. وفيلما من عالم آخر بالفعل وعلى عدة مستويات أحدها أن بطلته من العالم الآخر بالمعنى الحرفى .. فهى فتاة ميتة خرجت من القبر فى ملابس ملائكية لتقضى ليلة كاملة مع حبيبها الشاب الذى رأته يكاد يقتل نفسه حزناً على زوجته التى ماتت فى حادث.. ولتكشف له أن هذه الزوجة لم تكن ملاكاً كما يتصور ولم تكن تحبه.. وأننا كثيراً ما تخدعنا عواطفنا وتصوراتنا المثالية عن العالم.. فنمنح الحب والثقة لمن لا يستحق.. ونغمض أعيننا عن الحب الحقيقى وعن قيم الخير الحقيقية التى لا ندرك أنها كانت فى متناول

أيدينا إلا بعد أن نفقدها..

في تصوري أن هذه هي الفكرة البسيطة التي أراد الفيلم أن يؤكدها.. ولكنه يعرضها على لسان فتاة ميتة.. لا تكاد تبلغ رسالتها هذه للشاب الذي أحبته حتى تنسحب مع الفجر عائدة إلى القبر.. وليجد الشاب سترته التي اعطاها لها لتقيها من البرد معلقة على شاهد القبر.. فالفيلم إذن ينتمي إلى عالم الخرافة.. وهو ما نرفضه تماماً بالطبع.. لإننا نرفض أن تشغل السينما جمهورنا عن عالمهم الحقيقي بعالم وهمي وبمزيد من الخرافات.. ولكنالا نستطيع أن نرفض الفيلم نفسه بل ونرحب به تماماً وندعو لأن ينال حقه من التقدير.. وقد يبدو هذا متناقضاً وهو ليس كذلك..

فالفيلم في نفس الوقت ينتمي إلى عالم آخر غير عالم السينما المصرية التجارية الرديئة التي تستسهل كل شيء وأي شيء لتبيع..

إن أنور الشناوي الذي بدأ بداية جيدة بفيلم **«السراب»** وسقط بعد ذلك في عدة محاولات تجارية فشلت هددت باختفائه تماماً.. يقدم هنا أجرأ محاولاته على الإطلاق.. بل لعل «الاعتراف الأخير» من أجرأ المحاولات في السينما المصرية كلها على المستوى التكنيكي والموضوعي والتجاري أيضاً.. ولو أن اسماً آخر من الأسماء الضخمة هو الذي أخرجه لأثار ضجة أكبر بكثير ولاعتبره البعض فيلماً تجريبياً وطليعياً إلى آخر هذه الكلمات الكبيرة.

وأنور الشناوي وهو في موقف صعب جداً بالنسبة لاستمرار الطلب عليه في السينما التجارية يغامر بتقديم هذا الموضوع الصعب الغريب ولكاتب سيناريو جديد أيضاً هو فراج إسماعيل الذي أسمع به شخصياً لأول مرة.. ولكنه يقدم عملاً من نوع جديد وفيه قدر كبير من الحساسية والمجازفة.. وأياً كان الأصل الحقيقي لهذه الخرافة التي قدمها بأسلوب سينمائي جيد تماماً ومتماسك وعميق في بعض أجزائه حتى ليذكرنا أحياناً ببعض الأفلام الأجنبية - وأتحمل مسئولية كلامي كاملة! - وبحوار سلس وعميق حافل بالمعاني ومثير للتفكير رغم طوله.. وأنور الشناوي من ناحيته يحل كل مشاكل الفيلم التكنيكية المعقدة حلولاً سينمائية جيدة على مستوى التصوير الذي يقدم فيه أيضاً المصور الموهوب علي الغزولي في أول أفلامه الروائية والذي يحقق مستوى مدهشاً.. وعلى مستوى اختيار أماكن التصوير الغريبة على شاطيء الأسكندرية والتي تتناسب تماماً مع الجو الفانتازي المطلوب لموضوع كهذا.. وحتى على مستوى الموسيقى التي استطاع عمر خورشيد أن يخرج فيها عن جلده

ليقدم وربما لأول مرة موسيقى درامية حقاً.. ومونتاج أستاذ متمكن مثل كمال أبو العلا الذى يعيد للمونتاج وظيفته العضوية.. وإن كان المخرج والمونتير مسئولين عن الإسهاب فى المشاهد الواقعية بلا مبرر وبلا توازن مع المشاهد الفانتازى.. كما أنهما مسئولان عن تقديم مشهد المقابر الأخير بأسلوب مشاهد الرعب.. وهو تصور خاطىء تماماً لمعنى الموت..

يبقى التمثيل الذى تدهشنا فيه نيللى بدور آخر من أدوارها الأخيرة التى تثبت أنها ممثلة جيدة جداً لو وجدت فقط أدواراً جيدة جداً.. ونور الشريف الذى يحمل عبء الفيلم كله فوق كتفيه وباقتدار كبير.. وصلاح السعدنى الذى يؤكد مرة أخرى أن موهبته التى يعكسها المسرح والتليفزيون هى أكبر بكثير مما تقدمه السينما.. وإن كان عليه أن يتوقف عن مسألة الشعر الطويل «المكوى» الذى يحاول به أن يبدو شخصاً آخر..

ولكن يبقى السؤال الضرورى: وإيه الفايدة؟.. ها هو أنور الشناوى قد جرب أن يصنع شيئاً مختلفاً ومحترماً يكشف فيه أنه مخرج جيد.. فما الذى خرج به؟ وهل يتركونه يصنع شيئاً بعد ذلك؟

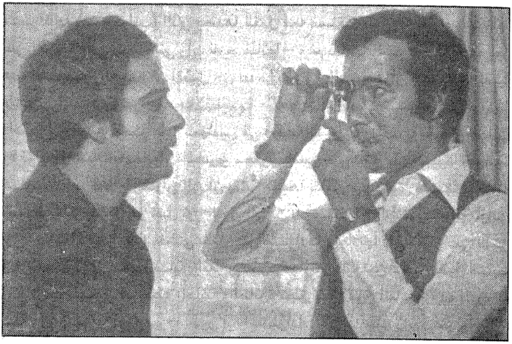
مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٨/٧/٢٢

«الصعود إلى الهاوية»

أخيراً.. شيء جديد ومختلف!

ينتمى فيلم **«الصعود إلى الهاوية»** إلى نوع جديد من السينما المصرية لم تتناوله أبداً أو تناولته نادراً وبشكل دعائى ساذج.. ولكن آخر أفلام كمال الشيخ يكتسب قيمته من أكثر من زاوية.. فهو أولاً يكسر دائرة الروايات الفارغة المكررة والتى لا تقول شيئاً أو تقول شيئاً ركيكاً مكرراً.. ثم هو ثانياً يتناول مغامرة من مغامرات حرب المخابرات بين مصر وإسرائيل ولكن بأسلوب عقلانى هادىء يخلو من المبالغة والزعيق الذين لا يقنعان أحداً.. ويكون المكسب الثالث لهذا الفيلم هو عودة كمال الشيخ كواحد من أكبر مخرجينا إلى نوع السينما الذى يفضله ويجيده.. فينجح بالفعل فى استرداد قدراته الفنية السابقة فى فيلم جيد الصياغة والتنفيذ على المستوى الشكلى.. يمكن أن نعرضه فى أى مكان دون أن نخجل!

وليس «الصعود إلى الهاوية» مجرد فيلم عن حرب الجواسيس والمخابرات.. وانما هو يعيد رواية صفحة حقيقية من الحرب العقلية الطويلة المتبادلة بين جهازى مخابرات مصر وإسرائيل التى لعلها لم تكن أقل ضراوة وإثارة من حروبنا التقليدية الأربع.. وصفحات معركة الذكاء والإغراء المتبادل بين جهازين يحاول كل منهما على مدى ثلاثين عاماً أن يعرف كل ما يمكن معرفته عن الآخر.. هى صفحات حافلة بلاشك بعشرات القصص والمغامرات المثيرة.. وكل منها يصلح بالتأكيد مادة غنية لفيلم جيد وناجح تجارياً أيضاً.. يستطيع أن يلمس من بعيد ومن قريب قضية من أخطر قضايانا القومية فى تاريخنا الحديث كله.. هى قضية أن نكون أو لا نكون فى مواجهة عدو من اشرس وأعنف وأذكى الأعداء فى التاريخ وأكثرها خبثاً ودموية وجشعاً.. ومع ذلك فقد أغفلت السينما المصرية هذه المادة الخصبة تماماً ولم تحاول أن تقترب منها أبداً.. لم يغرها حتى احتمالات الربح التجارى المضمونة من هذا النوع من الأفلام.. وفضلت بدلاً من ذلك أن تبحث عن هذا الربح من قصص



الصعود إلى الهاوية - إخراج كمال الشيخ - ١٩٧٨

الراقصات وميلودرامات الابن الذى ضاع من أمه على باب الجامع.. وعثر عليها فى نهاية الفيلم على باب الكبارية.. لإن تجار السينما لا يريدون أن يغامروا بأى شىء.. ويفضلوا أن يلعبوا دائماً على المضمون والجاهز.. ومن هنا تجىء قيمة مغامرة منتجى هذا الفيلم الذين فتحوا مجالاً جديداً وإن كان متأخراً جداً وربما بعد ضياع الوقت!

ويستند الفيلم إلى قضية جاسوسية حقيقية شغلت الناس منذ سنوات.. صاغها صحفياً وروائياً صالح مرسى ثم اشترك فى كتابة السيناريو مع ماهر عبد الحميد بحكم معرفته العملية بقضايا المخابرات.. وكانت المادة جاهزة ولكنها تطلبت الكثير من الجهد لتوفير الخلفية الدرامية وتحويلها إلى الشكل السينمائى المناسب والمثير.. وهنا تتدخل بوضوح خبرة كمال الشيخ القديمة فى هذا النوع من السينما..

ووقائع القصة الواقعية التى لم يخرج الفيلم عنها كثيراً.. معروفة.. فالفتاة المصرية المثقفة شديدة الطموح عبلة كامل (مديحة كامل) تحمل كثيراً من الذكاء والتمرد على أشياء كثيرة لا تعجبها ولكنها توظف هذا كله التوظيف الخطأ والقذر.. فتستغل منحتها للدراسة فى السوربون لتستجيب بسهولة لإغراءات ضابط المخابرات

الإسرائيلية (جميل راتب) الذى يجندها للعمل معه مستغلاً طموحها للثراء وسخطها على الأوضاع فى بلدها التى رأت لفرط غبائها - رغم ذكائها الشديد - وهذا هو لغز هذه الشخصية الغريب! إن أفضل حل لهذه الأوضاع السيئة هوأن تبيع بلدها نفسه لأشرس أعدائه.. وتورط معها خطيبها «الأهبل» الهائم فى حبها والذى يزودها بالأسرار الخطيرة بحكم عمله كمهندس فى قواعد الصواريخ المصرية.. وعلى الجانب الآخر يعمل ضابط المخابرات المصرى محمود ياسين على تتبع هذه الخيوط الخطيرة هو ومساعده صلاح رشوان إلى أن يتابع مديحة كامل فى باريس نفسها بمعاونة ضابط مصرى آخر هو نبيل نور الدين إلى أن يتم استدراج الجاسوسة إلى تونس لرؤية أبيها المريض عماد حمدى حيث يتم اصطيادها وإعادتها إلى مصر على النحو المعروف.. وينتهى الفيلم نهاية رائعة وبمجرد عبارتين بليغتين.. حين يقول ضابط المخابرات المصرى لفريسته الخائنة والطائرة تحلق بهما فوق القاهرة: «ده الهرم يا عبلة.. وده النيل.. دى مصر!».. دون أية استطرادات فى تفاصيل زائدة أخرى!

وقد حاول السيناريو تحليل شخصية مديحة كامل قبل تفكيرها فى الخيانة وكمجرد فتاة مثقفة طموح.. محبطة فى حياتها العائلية الممزقة وفى قصة حب فاشلة وفى علاقة جديدة مع المهندس الشاب العاجز عن تحقيق أحلامها المادية.. بحيث تصبح فريسة سهلة الوقوع فى باريس فى براثن المخابرات الإسرائيلية.. واستطاع الفيلم بذلك أن يقدم مديحة كامل كشخصية إنسانية لها قوام درامى واجتماعى ونفسى وليس كمجرد فتاة منحرفة أو فتاة خائنة بالسليقة.. ولكنه بالغ رغم ذلك فى محاولاته لتنفير المشاهدين من هذه الفتاة وإدانتها إلى حد وقوع السيناريو فيما يشبه التشهير غير المطلوب.. وبمنطق ساذج أحياناً.. كأن تكون مديحة كامل مثلاً قد سلمت جسدها لأحد الشبان فى قصة حب فاشلة.. ثم أن تكون جشعة جداً ومتلهفة على الثراء.. ثم أن تكون شاذة جنسياً أيضاً تمارس علاقة مشبوهة مع فتاة لبنانية تدرس معها فى باريس.. ثم أن تستخدم جسدها لسرقة أسرار ملحق عسكرى مخمور.. إن كل هذا القدر من الإدانة بالمفهوم الشرقى أى القائم أساساً على الانحلال الجسدى لم يكن له مبرراته الضرورية سوى استثارة المشاعر الأخلاقية لدى الجمهور.. وخيانة الوطن ليست مجرد جريمة أخلاقية.. وليس هذا الجانب هو أخطر جوانبها.. وأن تخون مديحة كامل وطنها - أياً كانت أسباب غضبها على ما يحدث فى هذا الوطن - فهذه جريمة بشعة فى ذاتها كافية لإدانة أى خائنة.. وحتى لو لم تكن مديحة كامل متهتكة أو شاذة جنسياً.. فهى شخصية مدانة ومرفوضة دون

أى حاجة لمزيد من الفضائح!

ولقد نجح السيناريو فى صياغة البناء المناسب لهذه الموضوعات من حيث الإثارة البوليسية والتشويق والاحتفاظ بعقل المتفرج مفتوحاً يقظاً لمتابعة ما يحدث أمامه.. وكان كمال الشيخ فى أحسن حالاته كمخرج متمكن يخلق لهذا الجو كل عناصر الحبكة والتدفق وبأدوات سينمائية جيدة أهمها تصوير رمسيس مرزوق ومونتاج سعيد الشيخ الذى كان بطلا حقيقياً آخر فى فيلم يعتمد أساساً على التدفق والسلاسة ودقة الإيقاع.. وكانت مشاهد باريس رغم صعوبة تنفيذها فى الشوارع أفضل مشاهد الفيلم - أفضل حتى من مشاهد مصر - وكانت مطاردات السيارات مثلاً شديدة الإحكام.. ولكن لعبة الذكاء بين رجلى المخابرات المصرى والإسرائيلى كانت أقل مستوى وعقلاً مما نتصوره عن هذه اللعبة.. فقد كانت المسائل أحياناً تتم بسهولة شديدة.. كأن يتم تركيب ميكروفون فى رقبة كلب رجل المخابرات الإسرائيلى وفى مقدمة سيارته بهذه السهولة.. وكأن يتسلل ضابط المخابرات المصرى إلى شقة مديحة كامل فتصل هى فجأة وتحس بحركته ولا تصنع شيئاً ثم ينتهى المشهد الذى تم بناؤه جيداً دون أن نعرف كيف خرج من الشقة بهذه البساطة وكيف فات شىء كهذا على فتاة ذكية كهذه!

إن المشكلة هنا ليست أن هذه الأشياء يمكن أن تكون قد حدثت هكذا بالفعل فى الواقع.. فقد كان على السينما أن تقدمها بشكل أكثر تركيباً وإقناعاً يتفق ومستوى حرب المخابرات كما نتصورها ومستوى الفيلم نفسه.. ولكنها ثغرات صغيرة لا تقلل من قيمة فيلم مصرى جيد الصنعة وجديد تماماً فى موضوعه وأسلوبه و«جوه»*.. وفيه جهد كبير فى الأداء من مديحة كامل التى تحمل لأول مرة فيلماً كاملاً على كتفيها وتقدم وجها جديداً مختلفاً عن وجوهها السابقة الباهتة وتكشف عن إمكانيات كانت مختفية وهى تلعب دوراً صعباً شديد التعقيد.. ومعها جميل راتب الذى يثبت كل يوم أنه ممثل جيد جداً تظلمه السينما دائماً.. ثم الممثلان الشابان نبيل نور الدين وصلاح رشوان اللذان استطاعا فى دوريهما القصيرين أن يفرضا نفسيهما على المشاهد فى خطواتهما الأولى.. وإتاحة كمال الشيخ الفرصة لهما خطوة يستحق التحية عليها فى ذاتها.. أما محمود ياسين فهو مثل حارس المرمى الذى «لم يختبر»!

---

* مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٨/١٢/٣٠

ما هى بالضبط مشكلة السيدة لولو..؟!

لأن السينما المصرية تريد أن تقول إنها تناقش المشاكل الاجتماعية.. فمن الطبيعى أن تهجم علينا فى وقت واحد أو فى أوقات متقاربة موجة أفلام تدعى كلها أنها تناقش أزمة المساكن.. ولن يدهشنا بالطبع أن نكتشف أنها جميعاً أفلام لا علاقة لها بالأزمة الحقيقية ولا بأى أزمة.. أو أنها فى أفضل الأحوال لا تتعامل معها إلا من السطح.. فلا تلمس شيئاً من جوهر المشكلة المطروحة أو أسبابها أو إنعكاساتها الحقيقية على علاقات الناس.. إلا من حيث البحث عن مجرد وسيلة أو إطار جديد لتقديم نفس القوالب المكررة والشخصيات الوهمية..

وفيلم **«عيب يا لولو.. يا لولو عيب»** يقول بالخط الكبير فى إعلاناته أن «أزمة المساكن اضطرت نيللى للسكن فى شقة ثلاثة شبان عزاب هم عزت العلايلى.. وعادل إمام.. ومحمود عبد العزيز.. فقال لها المجتمع»: ثم يجىء عنوان الفيلم الضخم!.. وهو عنوان غريب جداً.. فمنذ عدة سنوات وأنا أقرأ إن هناك فيلماً بهذا العنوان وأتصور إنه فيلم استعراضى لا سمح الله. فليس هناك سبب فى العالم يدعو لإطلاق هذا العنوان على فيلم يحاول أن يناقش مشكلة جادة وبأسلوب جاد.. بل ويتحول إلى تراجيديا مسيلة للدموع فى نهايته وبدون أى مناسبة!

وليس العنوان فقط هو الغريب.. وإنما الفيلم نفسه.. فأنت لا تستطيع أن ترفضه تماماً.. ومع ذلك فأنت لا تستريح أبداً وأنت تشاهده.. وإنما تظل تتقلب على مقعدك طوال ساعتين وأنت تدعو الله أن يحدث شىء يدفع المسائل إلى نهاية ما لكى تندفع أنت أيضاً إلى الشارع والهواء الطلق.

فى الفيلم محاولة حقيقية لصنع شىء جاد ومختلف.. وسيناريست جديد هو وصفى درويش يقدم مادة لا بأس بها.. وهناك أربعة ممثلين جيدين فعلاً لا تستطيع أن تلومهم على شىء.. ويكفى إنه ليس هناك أى أغنية ولا أى هياتم وإن المشكلة

المطروحة أمامك مشكلة حقيقية وحية جداً بل وقد تكون علاقتك بها علاقة مأساوية لو كنت مثلى ومثل نيللى فى الفيلم تبحث عن شقة دون أن يسأل فيك أحد.. فما هى المشكلة إذن؟

المشكلة أن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها كما قلنا عشر مرات من قبل.. لصنع فيلم جيد.. فالمهم أولاً أسلوب تحويل هذه النوايا الطيبة إلى فيلم والمنطق الذى يحكم تناول هذه المشكلة أو تلك.. ثم طريقة التنفيذ أو ما يسمى بالمستوى الفنى.. والمستوى الفنى لأهم عناصر هذا الفيلم متواضع جداً.. إخراج سيد طنطاوى.. وتصوير عصام فريد.. ومونتاج صلاح عبد الرازق.. وديكور ماهر عبد النور.

المنطق الذى يحكم تناول مشكلة الإسكان فى هذا الفيلم يريد أن يضع فتاة فى شقة واحدة مع ثلاثة شبان.. من بين كل جوانب ومظاهر أزمة الإسكان فى مصر لا يريد الفيلم أن يعرض سوى هذا الجانب الذى لا يمكن أن يحدث أبداً فى مصر تحت أى ظروف ومهما كان حجم المشكلة.. ولذلك نسف الفيلم منطقه الأساسى من البداية.. ثم إنه لا يكتفى بغرابة الحالة التى يعرضها فيجعل الفتاة التى تضطر للسكن مع الشبان العزاب طالبة مثلاً أو موظفة أو عاملة انتقلت إلى القاهرة ولم تجد مكاناً يؤويها إلا بهذه الطريقة المستبعدة تماماً.. وإنما أراد أن يزيدها غرابة وتعقيداً بأن يجعلها امرأة متزوجة أيضاً.. تركت زوجها فى الأسكندرية عند أول قلم وجهه إلى خدها الأثيل – ولا يحاول أحد أن يسألنى عن معنى «الأثيل» هذه لأنى لا أعرفه ولكنها كلمة تعجبنى جداً من زمان وكنت أريد دائماً أن استخدمها وأعلم أنها صحيحة لغوياً! – وهكذا ببساطة متناهية تترك الزوجة بيت الزوجية بل والبلد كلها لتسافر إلى القاهرة وفى ثانية واحدة وبلا أى مشاكل.. فمن لقطة إلى لقطة يغير الله من حال إلى حال.. كيف؟ بالصدفة البحتة وفى نفس اللحظة التى يضرب الزوج فيها زوجته بالقلم تقرر شركة السياحة التى تعمل فيها الزوجة – واسم الشركة مذكور بوضوح عدة مرات فى الفيلم من باب المساهمة فى الإنتاج قطعاً– أن تنقل اثنين من موظفيها إلى القاهرة.. وبعد عدة مشاكل فى بيت المغتربات لا نعرف عنها شيئاً ولكن نسمعها فى جملة واحدة على لسان نيللى.. تحدث معجزتان فى وقت واحد!.. يوافق سائق التاكسى محمود عبد العزيز على توصيلها بمجرد أن عزمته على سندويتش همبورجر.. ثم تعثر على حجرة خالية فى شقته التى يسكنها مع عزت العلايلى وعادل إمام.. تصور حجرة خالية مقابل سندوتش همبورجر..!! (إعلان: يعلن كاتب

هذه السطور عن مكافأة مائة سندوتش همبورجر لمن يدله على حجرة خالية.. و٣٠٠ سندوتش لو كانت هذه الحجرة فى شقة واحدة مع عادل إمام.. و٥٠٠ سندوتش لو كانت مع نيللى)!

يتحول الفيلم بعد هذا السكن المشترك إلى سلسلة من المواقف المثالية «العبيطة».. حيث كل الناس ملايكة.. وحيث تنهال الدروس الأخلاقية والمواعظ على رءوسنا كالمطر.. مع خطب عصماء عن الحب بين البشر ومفهوم الحرية وحضارة الناس البسطاء.. وحيث يحاول الفيلم أن يجعل من عادل إمام الشخصية الفاسدة فى الفيلم فتكون هى الشخصية المنطقية الوحيدة المقنعة والمعقولة والباقون تماثيل من الشمع البارد الذى يتكلم كثيراً.. وتكون الزوجة الملائكية التى يريدنا الفيلم أن نتعاطف معها ومع ثرثرتها الزائفة عن الحرية والاستقلال والشرف ورفض حكم النفاق والتستر خلف الأنقعة.. هى نفس الزوجة التى تركت زوجها فى بداية الفيلم يغسل ويطبخ لتنطلق هى «على حل شعرها» بحجة العمل.. ومع ذلك وعند أول مناقشة ومع أول قلم تعتبر نفسها ضحية مظلومة فى مجتمع رجعى متخلف وتترك البيت بلا طلاق لتعيش مع ثلاثة عزاب.. ولكى يتفرغ بعد ذلك سكان عمارة كاملة لمراقبتها مع تلميح واضح من الفيلم إلى أن كل ستات العمارة منحرفات دون أن يتفضل بإخبارنا كيف أولماذا..؟

إن المسائل مختلطة إذن فى هذا الفيلم الطموح بأكثر مما يستطيع.. والذى يحاول أن يناقش كل مشاكل المجتمع المصرى مرة واحدة فيما يبدو: الإسكان والأخلاق ومفهوم الحرية وضرورة تغيير بعض العلاقات المتخلفة والدعوة للحب بين البشر مع بعض النصائح الزوجية والدروس الفلسفية.. ولو إنه حاول أن يناقش مشكلة واحدة فقط فربما حقق نجاحاً أكثر.. ولما وجد نفسه مضطراً من أجل الشباك لأن يجمع بين الكوميديا المعقولة والتراجيديا غير المعقولة.. حيث تصاب الزوجة بمرض خطير مفاجئ بمجرد اكتشاف زوجها لفضيحتها.. وإذا بالطبيب نفسه يندهش: كيف عاشت هذه السيدة حتى الآن.. لتموت فجأة فى آخر لقطة؟.. مع سؤال نسأله نحن أيضاً.. وهو سؤال آخر أهم هو: كيف كان يمكن احتمال هذا الفيلم بدون هذا العبقرى المدهش عادل إمام؟

مجلة «الاذاعة» - ٢٩ / ٧ / ١٩٧٨

افلام عام : ١٩٧٩

شفيقة الجميلة جداً بدون متولى..!

بعد عديد من المشاكل والقضايا استغرقت عدة سنوات خرج فيلم **«شفيقة ومتولى»** إلي النور بعد أن تقلب بين أيدى ورؤية ثلاثة مخرجين: سيد عيسى ويوسف شاهين وعلى بدرخان .. ولكن يجيء الشكل النهائى للفيلم الذى صاغه على بدرخان من سيناريو صلاح جاهين.. مختلفاً بالتأكيد عن التصور المبدئى لسيد عيسى وشوقى عبد الحكيم.. وفى ظروف بالغة التعقيد يخرج فيلم يحمل بقايا من جهد سيد عيسى المتواصل خلال عدة سنوات لم يظهر منه سوى خمس دقائق على الشاشة من مشهد المولد كان قد تم تصويرها بالفعل قبل اندلاع الخلاف الشهير بين المخرج والبطلة.. كما يحمل بصمات يوسف شاهين فى اختيار مواقع التصوير كما سمعت وبعد أن كان مقرراً أن يخرجُ هو الفيلم قبل أن يسنده إلى على بدرخان الذى تحمل وحده فى النهاية مسئولية الإنجاز النهائى لهذا العمل الذى ارتبط بقدر هائل من المشاكل والتعقيدات إلى حد لم يكن يوحى بإمكانية خروجه إلى الحياة..

ويصبح علينا أن نتجاهل كل هذا التاريخ المعقد للفيلم لنناقش ما رأيناه بالفعل على الشاشة.. لنجد الخطوط الرئيسية من الحدوتة الشعبية المعروفة عن متولى الذى قتل شقيقته الجميلة شفيقة بعد أن اكتشف أنها انحرفت.. والتى لا ندرى بالتحديد قدر الواقع وقدر الأسطورة فى هذه القصة الشائعة فى التراث المصرى.. ولنجد أن صانعى الفيلم فى صورته النهائية – المخرج على بدرخان وكاتب السيناريو صلاح جاهين – قررا التركيز على إضفاء بعد سياسى للفيلم.. فاختاروا له فترة حفر قناة السويس.. حيث كانت مصر خاضعة لطبقة حاكمة عميلة من الباشوات المتحالفين مع القوى الاستعمارية العظمى حينذاك.. بريطانيا وفرنسا.. يدور الصراع السياسى

بين هذه الطبقة الحاكمة حول التبعية لهذه أو تلك.. حيث تكون هناك فلسفة ذكية وواقعية تقول أننا «لازم نكون إما مع دول وإما مع دول».. بينما تطرح العناصر الوطنية من الشباب المصري الواعى سؤالاً بسيطاً لا يجد جواباً؟ «وليه مانكونش مع أنفسنا.. هى مصر شوية يا جدعان؟»

وفى هذا الإطار يمكن أن نفهم الصراع بين اثنين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة: الطرابيشى باشا (أحمد مظهر) أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيداً فى حفر القناة التى لن يستفيدوا منها شيئاً قدر استفادة وكالات التجارة الاستعمارية.. وفى ظروف تحت مستوى الإنسانية تؤدى إلى موت خمسين ألف «عبد» تحت رمال القناة.. والقطب الآخر الأكبر يسرى باشا (جميل راتب) الذى يريد مداراة هذه الجريمة قبل أن تصبح فضيحة تهز الرأى العام الأوربى وتهدد سمعة الطبقة كلها.. والذى تحركه فى نفس الوقت نزواته الجنسية المازوكية الشاذة..

يستند الفيلم إذن إلى أرضية تاريخية سياسية جداً ونابعة من مرحلة خطيرة من تاريخ مصر الحديث القريب.. فهو لم يترك الأسطورة أو الحدوتة الفولكلورية فى فراغ غير محدد الملامح مثل معظم حواديتنا.. وتأكيداً لهذا الجانب العقلانى للأسطورة.. اختار السيناريو الذى كتبه صلاح جاهين أسلوب الراوى الذى يؤديه بصوته صلاح جاهين نفسه.. وهو أسلوب يبدو للوهلة الأولى مناسباً لحدوتة شعبية معروفة وشائعة ويعيدها إلي أصولها عندما كانت تروى فى قرانا فى الموالد والمقاهى أو على المصاطب.. ونحن ندرك هذا كله بمجرد أن يأتينا صوت جاهين قائلاً فى بداية الفيلم: «قال الراوى يا سادة يا كرام!».. ولا نملك نحن أى اعتراض.. فنحن نحب قطعاً صلاح جاهين وشعره وكل ما يصنعه.. ولكن من حقنا أيضاً أن نناقشه لنكتشف أن عنصر الراوى الذى يضفى هذا الطابع العقلانى أو البريختى على الأسطورة التي يعرفها الناس بهدف تأملها والتفكير فى دروسها وعدم الاندماج العاطفى فيها كمجرد حدوتة.. هذا العنصر كان ممكنا ألا نرفضه فى ذاته لو أنه أدى هذه الوظيفة فعلاً أو أنه أضاف جديداً يبرر استخدامه.. بحيث يصبح جزءاً عضوياً من بناء الفيلم لا يمكن أن يؤدى الاستغناء عنه إلى خسارة شيء.. ولكن ما حدث فعلاً إننا سمعنا فقط صوت صلاح جاهين كأنه مطلوب لذاته.. أو كأن صلاح جاهين أراد أن يكون موجوداً فى الفيلم بشخصه – ممثلاً فى صوته على الأقل –

لأنه لم يستطع أن ينسى حبه القديم للتمثيل.. ولم يتوقف أبداً منذ ذلك الحين عن التحايل من أجل التواجد.. ولكي يصبح كلامي مفهوماً أقول إن صلاح جاهين إما كان يشير إلى أحداث سنراها بعد ثوان «فيحرقها».. وهذا ضد أسلوب أى «حدوتة» في العالم.. وإما أن يشرح لنا أشياء رأيناها للتو.. وهذا ضد أسلوب أية مشاهدة حتى بالمنطق العقلانى أو البريختى.. فليست هذه وظيفة الراوى أو الكورس أو أية وسيلة إيضاح خارجية أخرى كما لابد يعلم صلاح جاهين نفسه.. وتبقى وظيفة ثالثة أداها شعر أو موال صلاح جاهين.. وهى إلقاء بعض الحكم والتعليقات على ما يحدث أحيانا من باب «عجبى» التي اشتهرت بها رباعياته.. وهى مسألة مرتبطة بالشعر أكثر من إرتباطها بالسينما..

هنا قد يسألنى صلاح جاهين علي الفور: ما الذى كنت تريدنى أن أقوله إذن من خلال وظيفة الراوى؟.. وهنا أقول له على الفور: مش شغلى.. فلست أنا كمتفرج الذى اقترحت عليك هذا الأسلوب لتقول أى شيء!

وللإنصاف لابد أن أقول إن هذه الملاحظة المبدئية – التي ليست شكلية أبداً – لا تنفى الجهد الكبير الذى بذله صلاح جاهين فى صياغة فيلم جيد.. يحاول أن يطرح أشياء هامة جداً وعاقلة ومثيرة للتفكير ومرتبطة بمصر الماضى والحاضر أيضاً.. ومن خلال نفس الأدوات الجماهيرية تقريباً التي كان يبددها فى أفلام مثل **«زوزو»** و**«أميرة»** والتى تعطى فى **«شفيقة»** نتائج مختلفة.. حتى على المستوى التجارى نفسه الذى دفع يوسف شاهين المنتج ثمنه من عدم الإقبال كما يجب على فيلم لسعاد حسنى.. لأن جماهير السينما عندنا – وهذه حقيقة قد لا يريد أحد الإعتراف بها– تشاهد سعاد حسنى فى هذا الفيلم فى جو جاد يسوده نوع من «العقل» رغم الأغنيتين اللتين قدمهما الفيلم كتنازل.. ورغم الرقصة التي يبدو أن كل مشكلتها إنها لم تكن «بالبدلة الشرقية» التى تكشف عن البطن.. وهذا درس هائل للفنانين الذين يدللون الجمهور إلى حد التنازل له عن كل ما عودوه هم أنفسهم عليه.. فأصبح وحشاً يصعب إرضاؤه.. لا يقبل «أى تنازل فى التنازل».. بمعنى إنه لا يقبل الرقص والغناء والسياسة.. إذا كنت قد قدمت له من قبل الرقص والغناء فقط وكانت «كل المسائل عال والمزاج السطة»!

نحن أمام فيلم جيد بالتأكيد ومختلف عن السينما المصرية التقليدية.. وعلى بدرخان هنا مخرج جيد جداً بلا أدنى مبالغة يفهم أدواته السينمائية جيداً ويتطور

مستواه الحرفى إلى حد كبير عن أفلامه القليلة السابقة.. ويحاول أن يقدم عملاً كبيراً طموحا فى حدود السينما المصرية.. ولكننا نحس إن أشياء ومغريات كثيرة تكبله حرصاً على تقديم فيلم تجارى.. كأن يقدم رقصات وأغانى لسعاد حسنى كما تعرف عليها الجمهور فى «زوزو».. بل وإلى حد تقديم شفيق جلال أيضاً لأن حسن الإمام أوهم الناس إنه أصبح نجم شباك..

ونحن أمام نجمة جماهيرية جداً ورائعة جداً شكلاً وموضوعاً.. أدت دورها بمراحله وتقلباته المختلفة ببراعة ليست مستغربة على سعاد حسنى.. ولكننا جميعاً – متفرجين وحتى مخرجا ومنتجاً وكاتب سيناريو – أمام النجمة الكبيرة جداً التي لابد أن تدور كل الأشياء حولها.. وهذا هو العيب الخطير «لنظام النجوم» فى هوليوود كما في القاهرة على السواء.. ولكن خطأ الفيلم الذى لا يغتفر هو أنه حاول أن يطبق نظام النجوم هذا على قصة شعبية لا يمكن التلاعب فيها أو تحريفها لأن الجميع يعرفونها.. وإذا كان مشروعاً في الفن تحوير أو تطوير أى أسطورة أو قصة شعبية بهدف تقديم رؤية جديدة أو تفسير عصرى لها.. فلا يعنى هذا أن من حق أحد أن يحول **«شفيقة ومتولى»** إلى «شفيقة» فقط.. وإلا أصبح الفيلم شىء آخر.. وما رأيناه فى هذا الفيلم هو سعاد حسنى فقط.. ولأن من سيلعب دور متولى أمامها هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى الذى ليس اسما ضخماً «يبيع» وليس هو محمود فهمى وحسين ياسين فلابد أم ينكمش دوره إلى حد أن يصبح كومبارس.. لقد كان أحمد زكى في الدقائق الخمس بالضبط التى احتلها من مساحة الفيلم وجها قادراً معبراً يحمل ملامح جديدة حادة مميزة ومختلفة عن وجوهنا التقليدية.. ولكن تم «سحق» أو «سخط» دوره فى الرواية الشعبية التي نعرفها والتى يمثل هو فيها محور الأحداث الرئيسى فى تقديرى أكثر من شفيقة.. وكانت النتيجة أن أصبح أحمد زكى كومبارس.. ومحمود عبد العزيز (دياب) كومبارس .. وحمزة الشيمى (أبو زيد) كومبارس.. وتأكدت أن الممثل الشاب الموهوب الآخر أحمد مرعى كان ذكياً حين أفلت بجلده ورفض دور (أبو زيد).. فى الوقت الذى اخترع الفيلم شخصيات أخرى ليس لها أساس فى الأسطورة مثل الطرابيشى ويسرى باشا وأعطاها أحجاماً أكبر.. وهو منطق غريب جداً.. ليس فى صالح شفيقة ولا سعاد حسنى نفسها.. وفى تصورى أن متولى لو كان نور الشريف مثلاً.. لكان قد تم بناء الفيلم بشكل آخر وبعلاقات أخرى.. وهو منطق أشد غرابة فقلب شخصيات وعلاقات وأحجام قصة

معروفة من أجل نجمة كبيرة ليس فى صالح القصة ولا النجمة.. وتصبح النجمة الكبيرة أكبر حينما تدور حولها شخصيات كبيرة أخرى وليس مجرد أقزام. وهكذا كانت سعاد حسنى جيدة جداً وجميلة جداً ولكن بدون متولى!..

ووسط هذا الزحام كله أكرر مرة أخرى أن «شفيقة ومتولى» هو فيلم مصرى جيد وجديد رغم كل هذه الملاحظات.. فليس هناك فيلم جيد فى العالم بلا ملاحظات.... وكان عنصر الصورة ممتازاً فى كل تفاصيله.. ولا أعنى بالصورة مجرد التصوير الجيد جداً لعبد الحليم نصر ومحسن نصر اللذين كانا فى أحسن مستوياتهما.. وإنما أعنى «الصورة» بالمعنى المتكامل وكما هى معروفة فى السينما العالمية كلها.. حيث هناك وظيفة سينمائية تظهر في هذا الفيلم لأول مرة فيما أظن.. هي وظيفة «المشرف الفنى» الذى يقف إلى جوار المخرج ومدير التصوير مسئولاً عن كل عناصر «الصورة» من اختيار مواقع وديكورات واكسسوار وزوايا تصوير وألوان وتصميم ملابس... وهنا يظهر دور الفنان ناجى شاكر واضحاً فى خلق عناصر صورة متناسقة ومتكاملة شديدة الجمال والتعبير عن الموضوع فى الوقت نفسه، ونحن نرحب جداً بهذا الفيلم ونقبله بكل هذه الملاحظات كمحاولة جادة لصنع سينما مصرية مختلفة.. رغم الرقص و«بانوا.. بانوا.. بانوا.. على أصلكم بانوا».. وشفيق جلال!!

مجلة «الإذاعة» – ٢٧ / ١ / ١٩٧٩

«مع سبق الإصرار»

منذ اللحظة الأولى جلست على مقعدى مشدوداً أتابع هذا الفيلم الذى فرض نفسه بقوة من مجرد الأسلوب الذى قدم به عناوين مكتوبة على الآلة الكاتبة.. وهى مسألة بسيطة جداً وليست اختراعاً ولكنها كانت تؤكد إننا أمام فيلم يريد أن يجدد وأن يكون مختلفاً فأنت يمكن أن تحكم على أسلوب الفيلم من مجرد الطريقة التي اختارها المخرج ليقدم عناوينه.. والسينما المصرية لم تحاول طوال عمرها كله أن تغير جلدها حتى فى هذه التفصيلة الصغيرة التي لا تقدم ولا تؤخر..

ولكن أى فيلم فى الدنيا ليس مجرد عناوين بالطبع.. فالمهم هو ما يصنعه بك بعد العناوين! وهنا نستطيع أن نقول إن **«مع سبق الإصرار»** هو فيلم جيد فى حدود السينما المصرية.. وإن أشرف فهمى يعود فيه ليكتشف نفسه كمخرج متمكن على المستوى الحرفى.. يملك قدرات فنية أكبر بكثير مما قدمه حتى الآن فى أفلامه الكثيرة.. وهو فى «مع سبق الإصرار» يعود إلى أشرف فهمى الذى كان جيداً جداً ومتفائلاً ومتحمساً فى **«ليل وقضبان»**.. ويغفر لنفسه كثيراً من الأفلام التى «ارتكبها» بين الفيلمين.. والتى نفهم ونقدر الظروف التى جعلته يسلم كل مواهبه وقدراته لعجلة السينما التجارية بلا مقاومة.. ولمجرد الرغبة في الوجود في الصورة.. وهى ظروف لا نلوم أشرف فهمى وجيله من السينمائيين الشبان المثقفين عليها.. لأننا نعلم جيداً أنها ظروف ومواصفات التركيب التجارى الشامل للسينما المصرية فى غيبة القطاع العام.. والتى لن يقدم أشرف فهمى وجيله أفضل ما عندهم إلا إذا تغيرت ظروف وشروط السينما المصرية من الأساس.. وهذا سهل وممكن الحدوث لأنه ليس معجزة!

ولكن «مع سبق الإصرار» نفسه يثبت أن أشرف فهمى إذن كان على خطأ عندما سمح لبعض تجار السينما بالعدوان على مواهبه.. لإنه فيلم من إنتاج القطاع الخاص.. والذين انتجوه كانوا يستهدفون الربح أيضاً مثل أى منتج فى الدنيا.. ومسألة مضحكة جداً بالطبع أن نطالب المنتجين بأن لا يربحوا.. وبأن يصنعوا أفلامهم فقط من أجل الارتفاع بفن السينما.. ولكن المشكلة هى أن المنتجين المصريين يتجاهلون حقيقة بسيطة جداً.. وهى أن الأفلام الجيدة فنياً وموضوعياً تربح أيضاً فى العالم كله.. وتربح كثيراً جداً أحياناً.. و«مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فنياً وأعتقد إنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى الوقت نفسه.. وهو درس يجب أن يعيه أشرف فهمى نفسه وأن يستفيد منه فى أفلامه القادمة فلا يقبل فيلماً لا يقتنع به.. وإنما يقتنع بأن النقاد يكونون أحياناً على حق..

وأعترف بأن الدموع طفرت من عينى أحياناً فى «مع سبق الإصرار».. وهى مسألة عندما تحدث لناقد مدرب على مشاهدة الأفلام بعواطف باردة تعنى أن الفيلم جيد الصنع جداً وشديد الإحكام والأقناع.. فهو فيلم يدور أيضاً فى نفس دائرة الميلودراما التقليدية فى أفلامه وحول نفس التساؤل الخالد حول «ابن مين بالضبط» أو «بنت مين بالضبط» وعن مسألة الأبوة الشرعية والرجل الذى قفز على بيت صديقه والرجل الآخر الذى اكتشف أن ابنته ليست ابنته.. والأصل الأجنبى للقصة معروف وواضح.. ولكن بشير الديك وهو كاتب جديد فى السينما المصرية يبدو أنه يريد أن يكون جاداً.. ومصطفى محرم وهو كاتب السيناريو متمرس! استطاعا أن يحولا الحدوتة العادية إلى صياغة سينمائية جيدة.. وبناء السيناريو محكم جداً وشديد الذكاء والسلامة.. فنحن أمام وكيل النيابة محمود رفعت (محمود ياسين) الذى يواجه موقفاً عاماً هو جريمة قتل نجمة السينما الهام سامى ويبحث عن قاتلها.. وموقفاً خاصاً جدا هو اقتحام صديقه القديم مصيلحى (نور الشريف) لحياته من جديد متهماً إياه بأنه اعتدى على زوجته منذ عشر سنوات وأنجب منها بنتاً.. ويرسم السيناريو هذا الصراع العام والخاص فى خطوط متوازية بحذق شديد جداً.. والنقلات بين القضية العامة والقضية الخاصة نقلات ذكية ومنطقية تعكس حرفة سيناريو وحوار جيدة.. إلى أن يصب الخطان معاً نحو ذروة الجريمة الجديدة لقتل مصيلحى مرة أخرى فى نهاية الفيلم.. ولكن لأنه فيلم «بلا توابل» فقد اختلق صانعوه بيت دعارة يلجأ إليه مصيلحى بابنته ليغرق فى الخمر والمخدرات دون أن يفسر لنا

الفيلم كيف يمكن أن يدخل رجل مسحوق تماماً كهذا وسطاً كهذا وكيف يملك نفقاته..

وإذا كان المشهد القصير الذى أداه توفيق الدقن طبيب الأرياف الذى يزور أعمار الفتيات وأعمار «البهائم» معاً.. جزءاً من أعمق أجزاء الفيلم وأكثرها كشفاً لظروف البيئة التى حدثت فيها هذه الأحداث كلها.. فقد أفلته السيناريو وعبره عبوراً سريعاً.. دون أى محاولة للتكثيف أو التعمق مع أنه كان يمكن أن يضيف للفيلم بعداً اجتماعياً وحتى جماهيرياً مؤثراً..

وفى موضوع جيد كهذا كان طبيعياً أن يكون أشرف فهمى في أحسن حالاته.. وأن يسترد قدراته فى «ليل وقضبان» وسيطرته على أدواته الفنية وتوظيفه لكل العناصر ابتداء من فكرة «العناوين» المبتكرة وحتى مشهد مقتل مصيلحى فى النهاية.. وهنا يبرز دور المصور الجديد عصام فريد الذى كان بارعاً جداً فى تحقيق كل أجواء الإضاءة المناسبة تماماً لمختلف المواقف.. ويعود جمال سلامة بموسيقاه إلى نفس مستواه الذى يتناساه أحياناً هو الآخر فى بعض أفلامه..

أما التمثيل فهو الركيزة الأساسية لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتطلب أعلى مستوى من الأداء.. ولم يتحقق هذا فقط فى المباراة الرئيسية بين نور الشريف ومحمود ياسين اللذين اختارهما أشرف فهمي وأدارهما بذكاء.. وإنما فى كل الأدوار الأخرى المساعدة، حتى هذا الممثل المجهول الذى لعب دور العشيق قاتل نجمة السينما والذى كان مقنعاً جداً فى مشاهده القصيرة.. بينما يتبادل «الكبيران» نور الشريف ومحمودياسين دوريهما فى **«سونيا والمجنون»** فيلعب محمود ياسين هنا دور رجل القانون.. وهو دور يجعل المتفرج بالضرورة ضد الممثل متعاطفاً مع الطرف الآخر.. وإن لم يستطع هذا أن يخفى قدرات محمود ياسين على أداء دوره فى حدود الشخصية المرفوضة من الجمهور أو «الآنتى هيرو».. بينما يلمع نور الشريف بشكل فائق فى أدائه للشخصية المقابلة شديدة التعقيد والتى تتطلب ممثلاً موهوباً مثل نور الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أن قدراته أكبر بكثير من كل ما قدمه فى أفلامه حتى الآن.. والمؤسف أن «مع سبق الإصرار» الذى مثلنا فى مهرجان القاهرة الثالث فى سبتمبر الماضى هو الفيلم الوحيد الذى لم يعرض علينا فى لجنة التصفية.. فلم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى.. وإلا لقلت مبكراً جداً هذه الكلمات التى تبدو متأخرة جداً.. وهى إن «مع سبق الإصرار» كان أفضل بالفعل من كثير من الأفلام

في مسابقة المهرجان.. وإن نور الشريف - وقد شاهدت كل أفلام مهرجان القاهرة - كان يستحق بلا جدال جائزة أحسن ممثل فى أفلام المسابقة.. وإنه كان أفضل بكثير من الممثل الألمانى الذى فاز بالجائزة.. لمجرد إنه «خواجة»!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٩/٣/١٠

عادل إمام ظاهره تقلب بعض حسابات السينما

«المحفظة معايا» هادف لكنه مضحك!

فجأة.. استطاع النجم الكوميدى الموهوب أن يحدث إنقلاباً هادئاً فى السينما المصرية لعله لم يكن يقصده أو يتصوره.. عرضت له ثلاث أفلام فى وقت واحد يحقق كل منها أرقاماً قياسية تتجاوز شادية ومحمود ياسين ونور الشريف وتكسر إلى حد ما مفهوم النجاح التقليدى الذى ساد أفلامنا لعشر سنوات ماضية على الأقل.. وفى تصورى أن أثارها ستنعكس على السينما المصرية لبضع سنوات قادمة!

لقد استطاع عادل إمام بموهبته غير العادية كممثل كوميدى متفرد ومختلف تماماً عن أنماط الكوميديا التقليدية فى السينما المصرية بحيث يقترب - بعد الريحانى العظيم ومع الفروق الكثيرة بالطبع - من الكوميديا العالمية الراقية.. وأتحدث هنا عن قدرات عادل إمام الخاصة في التعبير وفى تحقيق التجاوب مع الجمهور والقدرة على إضحاكه ولا أتحدث عن الأفلام نفسها بالطبع!.. استطاع أن يدفع الجمهور و«تركيبات» الإنتاج التجارية الشائعة إلى إعادة النظر فى كثير من الأساطير.. لم تعد الميلودرامات التقليدية التى تسيل أكبر قدر من دموع الناس هى أسرع وسيلة لمخاطبتهم.. وعادل إمام يثبت أن الناس لا ينقصها «النكد» ليبكوا خارج السينما وداخلها أيضاً.. ولم تعد الأحلام والأوهام الملونة والديكورات الفخمة والسيارات الفارهة وأحمد الذى يحب منى على شاطئ البحر ووراءهما قرص الشمس القانى هو وسيلتهم للهروب.. وتغيرت مواصفات «النجم» بالتالى.. فرغم تعلق الناس بمحمود ياسين ونور الشريف وحسين فهمى فإن أحداً لم يقل أبداً أن

سينما كاملة لبلد كامل يمكن أن تدور حول ثلاثة نجوم بالعدد بحجة أن الناس لا تريد أن ترى سواهم..

وعادل إمام يؤكد بنجاحه المدهش - الذى لم يدهشنى شخصياً في الواقع - أن مسألة «النجم» هذه وبالمنطق المصرى.. مسألة مضحكة جداً ومتخلفة وهجرتها السينما العالمية كلها من زمان.. فالنجم ليس فقط هذا الشاب - أو الكهل - الوسيم حليق الذقن لامع العينين الذى خرج شعره للتو من تحت «السيشوار» والذى لا تنكسر أبداً خطوط بدلته الملونة بلون «الكرمب» والذى يجيد تسبيل عينيه وهو يلقى الكلمات «الرصينة»!.. وإنما النجم يمكن أن يكون شاباً مثل عادل إمام لا تزيد علاقته بالوسامة عن علاقتى شخصياً.. ولكنه ملئ بشحنة إنسانية حارة هائلة وصادقة بحيث يمكن أن يعتبره الجمهور واحداً منه.. مطحوناً مثله.. صعلوكاً مثله.. يواجه قوى أكبر منه وبلا سلاح سوى براءته ورغبته فى أن يحتفظ بمكان صغير نظيف فى قلب الغابة..

ولكن هناك بالطبع عنصر الكوميديا.. أى قدرة النجم على إضحاك الناس.. وهى مسألة كانت ضرورية دائماً ومضمونة النجاح فى السينما المصرية من الريحانى والكسار.. مروراً بالنابلسى وإسماعيل ياسين.. وإلى فؤاد المهندس وعادل إمام.. وهنا قد لا يصبح عرض ثلاثة أفلام ناجحة فى وقت واحد لعادل إمام ظاهرة فى ذاتها.. فمن قبل كان إسماعيل ياسين ظاهرة في السينما المصرية فى فترة من فترات انحطاط الكوميديا السينمائية.. وإلى حد أن أصبحت الأفلام تحمل اسم إسماعيل ياسين نفسه.. ولكن هنا يجيء الفارق «النوعى».. أى الفارق بين مستوى متخلف وغريزى من الكوميديا (الميكانيكية) المرتبطة بفترة تخلف كامل فى الذوق الاجتماعى.. ومستوى آخر شديد النضج والرقى من الكوميديا يستطيع أن يفرض نفسه وسط نفس التخلف فى الذوق العام.. فعادل إمام يضحك الناس ليس فقط بقدرته الذاتية على ذلك.. وإنما أيضاً وأولاً بلا ذرة افتعال ولا ابتذال ولا دون ضرب أى (شقلباظ)!

وهذا النجاح الذى جاء عبر سنوات طويلة من المعاناة ومن درجة الصفر ومن «المرمطة» واكتساب الخبرات من المسرح والتليفزيون والسينما ومن محاولة الفهم والدراسة والتطور الدائم ومن معرفة واسعة أيضاً بالعالم - فقد لا يعرف الكثيرون إن عادل إمام من أكثر فنانينا قراءة وثقافة ومحاولة للمعرفة - هذا النجاح يثير

بالضرورة سؤالاً عن موقف السينما التجارية الآن من عادل إمام.. وهي السينما التى لا علاقة لها بالثقافة بقدر علاقتها بالفاصوليا الخضراء وبحسابات الكسب والخسارة و«اللى تكسب به العب به!» من الطبيعى أن المنتجين والموزعين سيعيدون حساباتهم.. وسينظرون إلى عادل إمام باعتباره مجرد الدجاجة التي تبيض الذهب.. وقد سمعت أنهم بدأوا بالفعل يستدعون «ترزية» السيناريوهات لتحويل بعض الموضوعات التى كتبت للنجوم الكبار بحيث تناسب عادل إمام. وهنا يجىء دور هذا الفنان الشاب نفسه فى معرفة النقطة التى أصبح يقف عليها ليتبين طريقه والى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك.. وأن يملك القدرة على أن يقبل وأن يرفض.. فهذه هى نقطة التحول الحاسمة فى حياة كل فنان.. خاصة وأن عادل إمام لم يقدم أفضل ما عنده بعد!.

وفي «**المحفظة معايا**» الذى نحيي منتجه جمال التابعي على إنتاجه – خاصة بعد أن أرسل لى الصور! – والذى لابد أن نحيى مؤلفه أحمد عبد الوهاب على توظيفه للكوميديا فى موضوع اجتماعى جزىء وناضج مرتبط بحقيقة حياتنا وبحيث لا تصبح الكوميديا مجرد وسيلة فارغة للإضحاك كما يدعى بعض المضحكين الذين لا يضحكون أحداً رغم ذلك.. في هذا الفيلم يجد المخرج محمد عبد العزيز مادة يستطيع بها أن يعود إلى مستواه فى أفلامه الأولى التي استطاع فيها هو أيضاً أن يقدم خطاً متميزاً فى الكوميديا السينمائية النظيفة.. وهو فى «المحفظة معايا» يقدم نموذجاً للكوميديا حينما يتم توظيفها اجتماعياً.. وحين يصبح الضحك من خلال نجم جماهيرى محبوب من الناس وسيلة لقول شىء جيد لهؤلاء الناس عن حياتهم وما بها من ثغرات ونواقص لابد أن يعوها أولاً لكى يتصدوا لها..

إن النشال الصعلوك عادل إمام الذى يعتبر نفسه موظفاً فى (النقل العام) حيث أنه يقوم أولاً بأول بتخليص ركاب النقل العام من «محافظهم» التي لا فائدة منها فى الواقع.. هو فى حقيقته إنسان شريف لم يجد وسيلة أخرى للعيش والحب والزواج من حبيبته الفقيرة نورا.. وهو يكتشف بالصدفة مفارقة مذهلة حين يعرف أن زميل طفولته ودراسته سمير صبرى استطاع بطرق غامضة لا تخضع لأى منطق طبيعي.. أن يصبح «بيه» كبير وجيه فخم يرتع فى الثراء ويدير شركة كبيرة وهو الذى كان مثله تلميذاً فقيراً (خايباً) أيضاً فى المدرسة.. ويتصور النشال الصعلوك أن من حقه على صديقه «البيه المدير» أن يوفر له وظيفة شريفة فى شركته ليعتزل النشل ويتزوج

مثل كل البشر.. ولكن هذه القضية لا تشغل على الإطلاق الصديق الكبير الذى قفز بطرق ملتوية إلى قمة طبقة أخرى.. ويكون انتقام النشال بالطريقة الوحيدة التي يتصور أنها وسيلته لأخذ «حقه» من العالم.. فينشل محفظته.. ليكتشف الصحفى الشريف الذى يحارب من ناحيته معركته اليائسة «لتنظيف» المجتمع بتعرية اللصوص.. يكتشف أن فى هذه المحفظة أوراقاً تكشف أسراراً رهيبة عن إنحراف هذا المدير الفخم ومجموعة أخرى من (البهوات).. وتصبح القضية هى من يحصل على المحفظة.. وهى قضية تنتهي بالطبع بهزيمة الصحفى والنشال والحبيبة الفقيرة وانتصار النشال الحقيقى الذى يسرق أقوات الناس ولا يمسكه أحد لأنه أعقل من أن ينشل «بريزة» فى محفظة فلاح يزور الحسين!

إننا هنا إذن أمام كوميديا هادفة بنفس المعني الذى كان يثير سخرية بعض فلاسفة الكوميديا من قبل وتصور يا أخى أنها أضحكت الناس ونجحت تجارياً رغم أنها هادفة!

ولكن هذا لا يمنع بعض الملاحظات بالطبع.. منها هذه المباشرة فى طرح موضوع كان يمكن أن يكون أعمق من ذلك.. ومنها اللجوء إلى بعض القوالب التقليدية فى المقارنة بين الأغنياء والفقراء خاصة فى اختيار نماذج الحى الشعبى.. ونفس الديكور المفتعل للمقهى البلدى بنفس الزبائن بنماذجهم النمطية.. وبعض الأخطاء الواضحة فى «راكورات» الإضاءة.. وبعض العصبية والتجهم الذى يقترب من التكشير فى أداء عادل إمام نفسه وهو ما لا يبرره قيامه بدور نشال وكانت كل شخصيات الفيلم الأخرى هامشية وباهتة لم يلمع منها إلى جانب النجم الرئيسى سوى الممثل الشاب طارق هاشم الذى يأخذ فرصته الأولى الحقيقية وينجح في حدود دوره.. وإلى محمد عبد العزيز كمخرج يجيد حرفته جيداً أهمس فى أذنه بأن تنفيذ المناظر الخارجية لم يكن جيداً تماماً.. وأن تسجيل الدوبلاج لم يكن دائماً «سنكرون».. وهى مسائل مقبولة كلها فى فيلم نرحب به تماماً!

مجلة «الإذاعة» -١٩٧٩/٢/١٧

«قاهر الظلام».. مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات

مثلما كانت حياة طه حسين وعطاؤه الغزير العظيم مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات .. يكون انتاج فيلم عن حياته مغامرة شجاعة أيضاً فى ظلمات السينما المصرية.. لا يقدم عليها الا فنانون يستحقون الاحترام .. لانهم احترموا أنفسهم وفن السينما الذى يمارسونه.. كما احترموا رجلاً نادراً فى تاريخ الثقافة المصرية بل والعربية كلها حينما فكروا فى المجازفة بتحويل حياته إلى فيلم.. وأياً كانت هذه الملاحظة أو تلك على هذا الفيلم.. لقد كانت كل علاقة السينما المصرية بالتاريخ المصرى وبالشخصيات المصرية التي تستحق الاحترام هى علاقتها بمجموعة من الراقصات تحولن فى أفلامنا إلى مناضلات وشهيدات بل وقائدات أحياناً للحركة الوطنية.. وعندما تترك هذه السينما هذا كله وتقرر الخروج من الكبارية لتقدم طه حسين فى فيلم.. لابد أن نرفع أيدينا جميعاً بالتحية لكل من اشترك فى هذا العمل المحفوف بالمخاطر وبالخسائر أيضاً.. حيث لم تكن بأيديهم أية وسيلة لإغراء المفترج.. ولم يحاولوا من جانبهم أن يقدموا أى تنازل..

ولا مجال هنا للحديث عن عظمة طه حسين وقيمته فى حياتنا الثقافية والاجتماعية بل والسياسة نفسها فى بعض مواقفه ومعاركه مع سلطات أكبر منه.. ومن هنا يكون طه حسين بالضرورة أكبر من أى فيلم يصنع عنه.. ولا تكون هذه فى الواقع مسئولية الفيلم.. لأن حياة طه حسين وأعماله كانت من العمق والجرأة والرحابة بحيث لا يقدر عليها فيلم واحد ولا كاتب واحد ولا مخرج واحد.. فكل موقف لطه حسين وكل مرحلة وكل إنجاز يعطى مادة درامية وفكرية رائعة لفيلم كبير.. وشىء شجاع حقاً أن يتصدى منتج من القطاع الخاص لمحاولة كهذه.. وربما فى معزل كامل عن «سينما الدولة» التي كانت وحدها قادرة على ذلك فقط لو أنها كانت موجودة..

ومن هنا يكون التناول الفني نفسه لحياة طه حسين مغامرة هو أيضاً فى بحار الظلمات.. فهى ليست مهمة سهلة لا بالنسبة لكمال الملاخ كاتب القصة ولا لرفيق الصبان وصبرى موسى كاتبي السيناريو- وبصراحة فلست أعرف ما علاقة سمير عبد العظيم بحياة طه حسين! - كما تصبح المهمة أكثر صعوبة بالنسبة للمنتج ولعاطف سالم الذى يتحمل فى النهاية مسئولية الصورة التي يقدم بها بطله.. ومحاولة إحياء الفترات التاريخية المختلفة التى عاشها طه حسين فى مصر وفى فرنسا معاً.. رغم كل المشاكل التي لابد أن تصادفه فى التنفيذ..

ولكن نتيجة هذه الجهود كلها جيدة بشكل عام.. والفيلم مشرف بالنسبة للسينما المصرية.. يعكس اتجاها نادراً جداً فى إطار الإنتاج التجارى الرخيص والسهل الذى يستهدف الربح السريع.. والفيلم بالتأكيد لن يعجب المتفرج العادى.. لأن أمامنا مراحل طويلة جداً قبل أن تحدث المعجزة ويذهب المتفرج المصري ليشاهد فيلماً بطله طه حسين.. خاصة وأن الفيلم كما قلت لم يحاول أن يقدم أية إغراءات تجارية.. وإنما اقترب السيناريو من الطابع التسجيلى الذى لا يحمل عناصر درامية بالمعنى التقليدى الذى تعود عليه جمهورنا.. فنحن أمام طفل فقير فى قرية «الكيلو» فى صعيد مصر.. يدفع بصره نفسه ثمناً لظروف الفقر والتخلف والجهل والعلاج الخاطئ.. ولكن هذا كله لا يمنع طاقاته العبقرية النادرة من الإنطلاق.. ويعرض الفيلم لمراحل الدراسة المعروفة التى تفوق فيها طه حسين من الأزهر إلى كلية الآداب إلى باريس حتى حقق أعلى مستويات الدراسة وإلى أن تم تعيينه وزيراً للمعارف وأطلق صيحته الشجاعة عن أن العلم من حق الناس كالماء والهواء.. وينتهى الفيلم نهاية غامضة بعودة طه حسين الوزير إلى قريته وسط ترحيب وأغانى أهاليها.. ودون أن نفهم لماذا اختار هذه النقطة بالذات نهاية لكفاح هذا الرجل العظيم....

ومن العبث بالطبع أن نقارن الفيلم بحياة طه حسين الحقيقية أو بمواقفه ومعاركه العديدة.. فقد كانت هذه بالتأكيد مهمة أكبر من طاقة صانعى الفيلم.. ومن السهل أن نلومهم على نقص هذه النقطة أو غياب تلك.. ولكن من الإنصاف فى نفس الوقت أن نضع الفيلم فى إطار وظروف السينما التى خرج منها.. وهى ظروف أعتقد أنها لم تكن تسمح بأكثر من ذلك.. إن أعظم معارك طه حسين حول كتاب «الشعر الجاهلى» مثلاً ومواقفه المعروفة مع قوى التخلف التى صدمها هذا المفكر والأديب بل والسياسى العظيم غائبة عن الفيلم.. ولكنى أتصور أنه حتى لو كان صانعو الفيلم

قادرين على تناولها بالشكل وبالمستوى الذى تستحقه.. فإن نفس قوى التخلف - التى لم يهزمها طه حسين تماماً بحيث تفقد قوتها وقدرتها على المنع - لم تكن لتسمح لهم بذلك.. وقد سألت الدكتور رفيق الصبان أحد كتاب سيناريو الفيلم عندما شاهدته أول مرة فى مهرجان القاهرة: أين معركة كذا وأين موقف كذا وكذا؟.. فأكد لى أنه مستعد لاطلاعى على السيناريو الأصلى الذى كان يتضمن هذه المواقف ولكنها حذفت لسبب أو لآخر.. وأنا أصدقه..

ولهذا فإن أخطر ما يعيب الفيلم إنه يبدو وكأن محور حياة طه حسين كلها كان قصة الحب بينه وبين زوجته الفرنسية سوزان التى لعبت دوراً عظيماً فى حياته كامرأة عظيمة.. كما يبدو وكأنه يريد أن يثبت فقط كيف استطاع فتى ريفى فقير وضرير أن ينتصر على كل ظروفه ليصبح عظيماً.. وكل هذا حقيقى بالنسبة لطه حسين ولكنه لم يكن كل معنى حياة وأعمال طه حسين.. فلا حدود للمعانى والدلالات والبطولات بل والمعجزات الأخرى فى حياة طه حسين.

وفى نفس الوقت قد يكون غريباً أن يكون هناك بعض الخلل التاريخى فى التتابع الزمنى لبعض الأحداث.. بحيث لا يجئ بعضها فى مكانه الصحيح.. مع كل هذه العناصر التي اشتركت فى كتابة السيناريو ثم فى مراجعته كما قرأنا اسماءهم فى مقدمة الفيلم... وإذا كان طه حسين عظيماً بما يكفى.. فلا يعنى هذا أن يقدم السيناريو كل الشخصيات الثانوية التي أحاطت به كنكرات غير مرسومة أو موظفة جيداً.. مثل هذه الشخصية الغريبة التي أداها يحيى الفخرانى والتى كان مقصوداً بها الإضحاك.. فلم يزد دورها عن وظيفة المهرج التقليدى فى أفلامنا الذى لا أتصور أنه كان موجوداً فى حياة طه حسين.. ومثل شخصية حمدى أحمد الذى أدى دور أخيه الفلاح البدائى الذى صحبه معه إلى فرنسا ليتهافت علي النساء بشكل مسىء إلى طه حسين وإلى أى فلاح آخر.. وبسبب المبالغة أيضاً فى رسم شخصيته بهدف الإضحاك أو تحقيق عنصر «الريليف».. وهو عنصر يمكن أن يؤدى عكس وظيفته إن لم يستخدم بفهم وعناية..

ولكن كل هذا لا ينتقص من الجهد الهائل الذى بذله عاطف سالم في تقديم عمله الكبير الصعب.. بكل ما تطلبه ذلك من إعادة إحياء للعصر سواء فى مصر أو فرنسا.. والإخلاص الشديد الذى حاول أن يقترب به من شخصية كان واضحاً إنه يحبها ويحترمها كثيراً.. ويحقق عاطف سالم أحسن مستوياته في مشاهد الريف

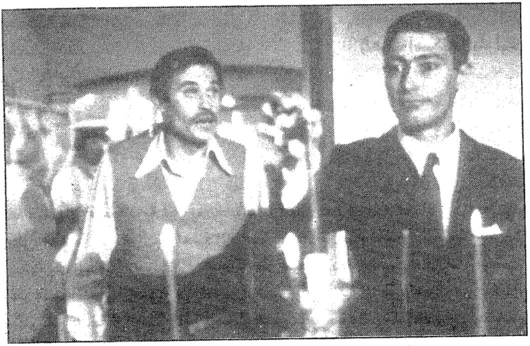
بالذات.. ثم فى مشاهد الأزهر وحلقات الدراسة فيه وبيوت الطلبة الفقراء.. فهو يذكرنا هنا بعاطف سالم الذى فرض نفسه بقوة فى بدء حياته السينمائية بأفلامه الواقعية الجريئة.. وإذا كنت شخصياً قد دهشت للقدرة الفائقة للطفل الذى أدى دور طه حسين الطفل إلى حد أن تصورت أنه طفل كفيف بالفعل.. فإن الفضل يعود إلى عاطف سالم أولاً بقدرته المعروفة على التعامل مع الأطفال بالذات واستخراج أفضل ما عندهم.. وعلينا أن نتذكر أيضاً الصعوبات التي واجهته فى تنفيذ مشاهد فرنسا للاحتفاظ بنفس ملامح العشرينيات والثلاثينيات التي وقعت فيها الأحداث الحقيقية.. وبإمكانيات إنتاجية محدودة بالطبع لا تقدر عليها إلا سينما الدولة: ولكن كل هذا الجهد كان يمكن أن يضيع لولا المقدرة الفائقة لمثل متمكن متعدد الإمكانيات مثل محمود ياسين.. الذى كان أداؤه هو محور العمل كله.. واستطاع أن يخرج بهذا الدور من إطار الفتى الأول التقليدى ليغامر هو الآخر فى بحار مظلمة ويتقمص شخصية وسمات وإيماءات رجل عظيم نعرفه جميعاً ليقنعنا به إلى حد كبير.. وبجهد فنان ماكياج موهوب هو الآخر.. فمزيداً من هذه الأفلام الجادة الشجاعة.. ومزيداً من هذه الشخصيات المصرية العظيمة التي ستكتشف السينما المصرية أنها كثيرة جداً لو أنها فكرت فقط فى أن تفتح باب الكباريه لتشم قليلاً من الهواء!

مجلة «الإذاعة» -١٩٧٩/٣/١٧

فعلاً «اسكندرية ليه»

فى فيلمه **«اسكندرية ليه»** يظهر يوسف شاهين فى لقطة واحدة لا تستغرق ثوان على الشاشة فى دور رجل اسمه الخواجة دياب.. فلا يكاد جمهور الصالة يراه حتى يهمهم كل الجالسين حولى فى نفس اللحظة: يوسف شاهين.. واعترف أننى فوجئت.. فقد كنت أتصور أن القليلين جداً من جمهور السينما المصرية هم الذين يمكن أن يكتشفوا مخرج الفيلم الذى يرونه لو ظهر فى لقطة واحدة.. وقد رأيت مخرجين كثيرين أكثر شعبية – من حيث إقبال الناس على أفلامهم – يظهرون فى لقطات سريعة كهذه فلا يعرفهم أحد ولا ينطق أحد بأسمائهم.. فما بالكم بيوسف شاهين الذى نتهمه دائماً بأن أفلامه صعبة وتخاطب جمهوراً آخر فيما يبدو غير الجمهور المصرى؟

قد يقال إن يوسف شاهين لعب البطولة الكاملة لفيلم **«باب الحديد»** ومن هنا يعرفه الجمهور.. ولكنى أحسست بفرح شخصى على أى حال وأياً كان مصدر معرفة الجمهور العادى جداً ليوسف شاهين.. فأنا أحب يوسف شاهين إلى أقصى حد وأيا كانت اخطاؤه.. بل أعترف بأنه سبب لى «هوسا» خاصاً منذ أن بدأت أدمن السينما ومنذ أن بدأ هو ينحت نهراً جديداً مختلفاً للسينما المصرية من ربع قرن من الزمان.. ولكنى خرجت من المشاهدة الثالثة «لأسكندرية ليه» وأنا أضرب كفاً بكف من فرط الغيظ.. فإذا كان يوسف شاهين شخصية شعبية إلى هذا الحد حتى بالنسبة للجمهور العادى.. فلماذا لا يصنع أفلامه لهذا الجمهور أولاً؟.. ولماذا يضع فى ذهنه وهو يعد لأفلامه الأخيرة – وبالتحديد منذ فيلم **«الاختيار»** – جمهور مهرجانات قرطاج وبرلين وموسكو وجمهور سينما مترو وهذا الناقد الخواجة أو هذا الناقد المصرى على السواء..؟ وإذا كان حتى لا يعنيه كثيراً النجاح التجارى لإنه يضمن تمويلاً وتوزيعاً لأفلامه بطرقه الخاصة وبعيداً عن الدوائر المغلقة للفيلم


إسكندرية ليه - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٩

المصرى فلا يواجه بالتالى مشاكل مادية.. فكيف لا يعنيه وصول أفلامه إلى الناس وهو فى حد ذاته أكبر مكسب يسعى لتحقيقه أى فنان.. بل وهو المبرر الوحيد لصنع أى عمل فنى؟

إن يوسف شاهين هو بلا أدنى جدال واحد من أهم فنانى السينما المصرية فى تاريخها كله.. وهو من أفضل مخرجينا من حيث المستوى الفنى إن لم يكن أفضلهم على الإطلاق.. ولقد وصل بالتأكيد فى فهم أدواته السينمائية وقدرته على توظيفها وتطويرها وخلق لغة خاصة به وأسلوب وعالم يمكن تسميته بلا تردد «عالم يوسف شاهين» إلى مستوى لا يقل عن أى مخرج عالمى.. بل إنه حسم ومنذ وقت طويل حتى المشكلة التي أثيرت حوله فى فترة من الفترات والتى خلقها هو لنفسه حول: هل هو مخرج مصرى أم خواجة؟.. فأثبت - إن كان فى حاجة إلي إثبات - أنه مصرى حتى النخاع.. وأنه ربما مصرى أكثر من الذين يقدمون فى أفلامهم الجلاليب والحارة البلدى والمعلمين والمقهى الشهير الذى يجلس عليه الحرامية الذين يحطمون الكراسى وفياسكات النبيت فوق رءوسهم بمناسبة وبدون مناسبة.. لم تعد هذه هى القضية.. بل إن يوسف شاهين - وبالذات منذ **«الاختيار»** وحتى **«اسكندرية ليه»** هو

أكثر المخرجين المصريين انشغالاً بمصر وتأملالها وقلقاً عليها وتعبيراً عن أزماتها الخانقة.. وهو مخرج عبقرى بلا أدنى جدال ووجه مشرف للسينما المصرية فى العالم كله ولا شىء فى هذا كله أصبح يحتمل المناقشة..

القضية كلها قضية أسلوب.. وعظيم جداً أن يحاول أى مخرج فى العالم أن يبحث عن أسلوبه الخاص والمنفرد وأن يخرج عن الأساليب التقليدية المستهلكة السائدة من حوله.. والفنان الذى لا يجرب ولا يجدد ليس فناناً من الأصل.. ولكن السؤال هو: كيف ولماذا وإلى أين؟

لقد كانت قيمة يوسف شاهين الأولى منذ أن «تفجر» فجأة فى ظلام السينما المصرية سنة ١٩٥٠ أنه كان مخرجاً جديداً جريئاً يحاول أن يصنع شيئاً مختلفاً ولا يكف عن المحاولة وعن المغامرة.. وهو من هذه الزاوية أشجع - وربما أهم - مخرجى السينما المصرية.. ومع ذلك يظل **«صراع فى الوادى»** و**«باب الحديد»** و**«الأرض»** هى أفضل أفلامه لأنها أكثرها وضوحاً وتواضعاً وأقلها افتعالاً للتجديد والتجريب.. وهو - ولسبب شيطانى غامض - يقرر منذ فيلم **«الاختيار»** أن يستخدم أسلوباً أوربياً فى التعبير عن قضايا مصرية صميمة وخطيرة.. بحيث أصبحت القضايا فى أفلامه الأربعة الأخيرة واضحة جداً وحساسة ويلمسها الجميع وينفعلون معها ولكن أسلوب التعبير عنها غامض جداً ومعقد وملىء بالتخبط والتشويش.. بحيث لا تبهر سوى المثقفين أو المتخلفين أو الذين يبحثون عن أى شكل مختلف للسينما المصرية حتى لو كان هذا الشكل الغريب المحموم المجنون المتعجل المرتبك الذى يقلد به يوسف شاهين - أسلوب السينما الأوروبية فى الستينيات- سواء الموجة الجديدة الفرنسية أو بعض محاولات أنتونيونى وبازولينى الإيطالية أو حتى بعض نماذج سينما أمريكا اللاتينية.. والغريب أن يوسف شاهين يحاول أن يستخدم هذه الأساليب الشكلية بعد أن توقفت السينما الأوربية نفسها عن استخدامها وبعد أن اكتشفت فراغها وعجزها عن التعبير عن أى شىء وعن الوصول إلى أى جمهور..

وإذا كان رخاء وفراغ وراحة بال المتفرج الأوربى تسمح له بأن يجلس من أجل المتعة الذهنية الخالصة ليرى تجربة غريبة وخاصة جداً لفيللينى.. فإن ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى والواقع المصرى الملىء بالمشاكل التى لا تحتمل «الهزار» أو استعراض العضلات الشكلية.. لا تسمح لأفضل مخرجينا وأهمهم وهو يوسف شاهين بأن يبدد موهبته الكبيرة فى العاب الألغاز والفوازير والكلمات

المتقاطعة مع جمهور استهلكته تماماً أفلام الميلودرامات والعصابات والكباريهات والابن العاق والبنت الطايشة والمرأة التي أكلت دراع جوزها..

ولا يمكن أن يكون قدرنا التعس هو أن نختار فقط بين هذه السينما الرديئة التي ضحكت علينا طويلاً وخدرتنا وسرقت فلوسنا.. أو سينما يوسف شاهين الغامضة المتحذلقة التي تصمم على أن تتعالى علينا وتتحدانا أن نفهمها.. بحيث يجلس المتفرج المصرى المكدود التعبان الغارق فى مشاكله فى كل فيلم من أفلام يوسف شاهين الأخيرة وهو قلق ومتوتر وحائر ليس لأن الفيلم يوقظه على مشاكله ويحللها أمامه ويطالبه بالفعل والحركة.. وإنما فقط - وياللهول ويالخسارة الفيلم الخام والفن العبقرى - لأنه لا يفهمها..!!

وأنت فى **«اسكندرية ليه»** مثلاً تجد نفسك أمام سينما عظيمة جداً كتكنيك وتصوير وديكور وحركة كاميرا.. ولكنك تفهم بالكاد وبصعوبة شديدة جداً أنك أمام خط رئيسى هو حدوتة طالب فى كلية فيكتوريا فى الأربعينيات يحاول أن يقنع أسرته الفقيرة أن ترسله إلى أمريكا ليدرس التمثيل الذى يحبه.. وتنجح الأسرة في النهاية فى تدبير المبلغ المطلوب لسفره.. وهى قصة يوسف شاهين نفسه.. ومن حق الفنان أن يقدم أشياء من حياته على الشاشة.. وفيللينى العظيم لا يصنع فى أفلامه كلها - وليس **«أماركورد»** فقط - سوى أن يقدم أشياء من حياته.. ولكننا فى مصر لسنا فى حاجة إلى فيللينى .. فضلا عن أن المبرر الوحيد لكى يحكى لنا أى مخرج شيئاً من حياته.. هو أن يربط هذه الحياة بحياتنا كلها فى تلك الفترة.. وهو ما حاول يوسف شاهين أن يفعله فى «اسكندرية ليه».. ولكنه قدم كمية هائلة من جرائد السينما العالمية عن هتلر وتشرشل وروميل بلا أى داع لهذا التطويل.. وقدم لنا قصاصات سريعة جداً ومتخبطة عن القوى السياسية والاجتماعية فى مصر أثناء الحرب الثانية.. الشيوعيون والإخوان المسلمون والضباط الأحرار فى مشاهد ساذجة ومن خلال شخصيات كاريكاتيرية مضحكة لا تقنع أحداً ولا يفهم أحد شيئاً من علاقاتها.. وهناك أنماط أو كليشيهات للطيب والشرير والرأسمالى والعامل واليهودى غير المتعصب.. ثم هناك علاقة شاذة بين شاب ارستقراطى وضابط إنجليزى لا يفهم أحد ضرورتها.. وعلاقة حب بين مسلم ويهودية.. وتعاطف مع اليهود بلا مناسبة وشرح ساذج لقصة إسرائيل ومشاهد غامضة وتركيبات عائلية وطبقية وسياسية لا يمكن فهمها إلا بعد المشاهدة العاشرة للفيلم..

وأنت طوال ثلثى الفيلم لا تفهم شيئاً لا من الحوار ولا الشخصيات ولا علاقات أى أحد بأى أحد.. ويقفز بك الإخراج والمونتاج من شىء إلى شىء إلى شىء بلا أى منطق أو علاقة أو تسلسل.. وعندما يستقيم الفيلم فى الثلث الأخير ويركز على شىء واحد فقط هو سفر الابن إلى أمريكا تجد نفسك أمام فن عبقرى فعلاً وتدمع عيناك.. فإذا كان يوسف شاهين قادراً على صنع جزء كهذا فلماذا يصمم على إفساد بقية عمله بهذه الأساليب المتنافرة المصطنعة التي تكفى لهدم أى فيلم وإجهاض أى قضية؟

فى الفيلم أشياء جيدة جداً.. التكنيك المتقدم الذى لابد أن نتوقعه من يوسف شاهين.. وهذا الممثل الصغير الموهوب بلا حدود محسن محيى الدين الذى كان اكتشافاً رائعاً والذى كان روح الفيلم كله.. والقدرة الهائلة لعزت العلايلى وأحمد زكى فى أداء دوريهما القصيرين الوحيدين المرسومين بعناية ووضوح وتركيز.. ولكن ولا ممثل آخر كان أمامه شىء يمكن أن يصنعه.. حتى محمود المليجى ومحسنة توفيق العظيمين لم يكن بوسعهما هذه المرة أن يعبرا عن أى شىء.. وغريب جداً أن يكون يوسف شاهين مخرجاً جريئاً يكسر القواعد التقليدية ثم يلجأ هو نفسه إلى نظام النجوم من أجل ضمان الجمهور فيقدم حشداً هائلاً من الأسماء بلا أى داع ولكى يظهر كل منهم فى لقطة واحدة بينما يستمر فى نفس الوقت فى إصراره على ممثلين سيئين جداً رغم فشلهم الذريع ولكى يؤكد فقط أنه يستطيع أن يصنع سينما جيدة بموهبته وحدها وبلا أى عناصر جيدة أخرى.. ولكن كانت هناك عناصر جيدة أخرى بلاشك.. الممثل الإنجليزى جيرى سينوكويست.. وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ولكن طريقة تركيب السيناريو والمونتاج وتقليد فيللينى وتسجيل الحوار كلها أشياء بشعة.. وإذا كان يوسف شاهين يبدأ فى التحول إلى أسطورة غير قابلة للمناقشة عند بعض النقاد والأصدقاء فكلهم يخدعونه.. فأنا شخصياً أكثر منهم جميعاً إعجاباً بيوسف شاهين ولذلك أدعو «للحجر عليه» ومنعه بحكم القانون من الاقتراب من مسألة السيناريو والحوار والمونتاج إن كان هذا ممكنا.. فلدينا مخرج عظيم ولابد من أن نحميه من نفسه ومن عبقريته!!

«اسكندرية ليه؟» .. ملاحظات تفصيلية..

لا يجادل أحد فى قيمة يوسف شاهين كمخرج له اتجاه وأسلوب وفكر متميز فى السينما المصرية.. منذ عودته من باسادينا بالولايات المتحدة دارساً للسينما ومنذ أول أفلامه **«بابا أمين»** فى بداية الخمسينيات وحتى **«اسكندرية ليه؟»** آخر أفلامه والذى تشهده القاهرة الآن.. وبعد ثلاثين عاماً من الخبرات العملية والفكرية المكتسبة والمتراكمة يصبح ضرورياً أن يكون تميز يوسف شاهين التكنيكى وسيطرته الكاملة على لغته السينمائية قد وصل إلى قمته فى «اسكندرية ليه؟» بحيث يكون من العبث أن نتحدث عن جودة توظيفه لأدواته.. اختيار مواقع التصوير والزوايا وحركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر والتكوين واستخدام اللون والديكور والاكسسوار.. و.. و.. فيوسف شاهين كان دائماً أكثر مخرجينا متابعة لتطور أساليب السينما العالمية وتأثراً بها بل وأقربهم إليها فى أفلامه..

ولا جدال أيضاً فى أن يوسف شاهين هو نسيج وحده من حيث الهموم الذاتية والعامة التى يعالجها فى أفلامه التى لم تكن لها علاقة - إلا فى بعض «فلتاته» النادرة التى أخرجها لهذا المطرب أو تلك الممثلة فى أوقات الشدة التى تعرض لها فى فترة ما - بالتيارات التجارية والقوالب المستهلكة السائدة من حوله.. بل كان يحاول دائماً التعبير عن اللحظة التاريخية التي يخرج خلالها فيلمه وما يدور حوله فى المجتمع المصرى من ظواهر أو تحولات وكما يراها هو من وجهة نظره الخاصة ومن خلال أسلوبه السينمائى الخاص.. خصوصاً فى أفلامه الأخيرة التى يمكن اعتبارها «مرحلة يوسف شاهين السياسية» المباشرة.. على أساس أن معظم أفلامه كانت سياسية ولكن بشكل غير مباشر..

ومن الضرورى إذن تجاوز هذه المسلمات المعروفة فى سينما يوسف شاهين. ولكن أشد المتحمسين لسينما يوسف شاهين لابد أن يشفق أيضاً على بعض عيوبه المزمنة والواضحة.. وأخطرها بلاشك إصراره على الاشتراك فى كتابة السيناريو بنفسه مع النقص المؤكد فى خبرته الدرامية أو على الأقل فى الصياغة الدرامية.. بمعنى أن المخرج قد تكون له رؤيته الدرامية الواضحة والمحددة لموضوعه وشخصياته ولكنه لا يملك الصياغة السينمائية المناسبة لها.. وهى مسألة حرفية بحتة.. بمعنى أن بعض «ترزية» السيناريو المحنكين قد يملكونها ويجيدونها دون أية رؤية أو موقف يريدون التعبير عنه..

ومن حق أى مخرج بالطبع الاشتراك بشكل أو بآخر فى صياغة سيناريو فيلمه.. بل إن المخرج الذى لا يتدخل فى السيناريو لا يكون مخرجاً بالمعنى الكامل.. ولكن مشكلة يوسف شاهين إنه يشارك فى كتابة السيناريو اشتراكاً محترفاً.. بمعنى أنه لا يكتفى بالتوجيه والإشراف وإبداء الرأى وطرح التصورات والأفكار.. وإنما يشارك في الكتابة المباشرة نفسها.. بل أننى لا أدرى مدى صحة ما يذاع عنه من أنه يكتب الحوار بنفسه أيضاً وباللغة الإنجليزية التي يجيدها لتتم ترجمته بعد ذلك إلى العربية فينشأ عن ذلك ما نلاحظه جميعاً من ركاكة وتركيبات معقدة.. لعلها هى التى أضفت عليه الاتهام الظالم وغير الحقيقى بأنه «خواجة».. مع أنه مصرى فى موضوعاته وهمومه التى يناقشها فى أفلامه مائة فى المائة..

ولعل إحساس يوسف شاهين بهذا النقص فى الصياغة هو الذى يجعله يخفى حقيقة مشاركته فى كتابة السيناريو بابتداع ما أسماه من «العصفور» بالرؤية السينمائية.. وهى مرحلة من البناء الدرامى النهائى لأى فيلم.. ولكنها لا تغنى بالطبع عن السيناريو الذى اصطلح العالم كله عليه بلا أية محاولات للتعقيد و«الفذلكة».. أو «التهرب» أيضاً..

وفضلاً عن إساءة يوسف شاهين الدائمة فى توظيف الموسيقى والمونتاج الذى يصر بنفسه على أن يطبعه بطابع الحدة والعصبية والقفزات غير المنطقية وغير المستريحة بالتعبير الحرفى - بمعنى التكنيكى - فهو مشهور أيضاً بإساءة وضع بعض الممثلين فى بعض الأدوار الهامة دون أن يكون أحد غيره مقتنعاً بهم.. مما يهبط بالضرورة بأداء ممثلين ممتازين اعتاد استخدامهم - وبالذات فى أفلامه الأخيرة - مثل محمود المليجى ومحسنة توفيق وعزت العلايلى..

وربما ارتبط بهذا العيب أيضاً خلل آخر أخطر فى أفلام يوسف شاهين يبدو متناقضاً مع قدرته التكنيكية الفائقة.. وهو رداءة ادارته الدرامية للممثلين.. بمعنى أدائهم التمثيلى المعبر عن موقف أو حالة درامية معينة.. فلو لم يكن الممثل نفسه قادراً أو متمكناً وفاهماً للموقف الذى يؤديه - مثل الثلاثة الذين سبق ذكرهم - فإن أداء معظم الممثلين عند يوسف شاهين يصبح هابطاً إلى حد الركاكة أحياناً.. ربما لأنه يفرض شخصيته القوية عليهم بحيث يريد من الجميع أن يصبحوا يوسف شاهين نفسه ويصبح هذا هو الأداء المطلوب بالنسبة له.. خاصة وفى أعماق يوسف شاهين ممثل كامن وراء المخرج.. أطلق نفسه فى عمل واحد عظيم فى **«باب الحديد»** ثم تم إحباطه.. ومن هنا نلاحظ عيوب الحركة والنطق وعدم فهم الكلمات عند ممثلى يوسف شاهين الشبان أو الجدد. وهى ظاهرة تصبح خطيرة مع مخرج من أهم ميزاته الدفع دائماً بمواهب جديدة فى كل أفلامه.

ويوسف شاهين مخرج كبير جداً وبلاشك وعلى مستوى عالمى بمعنى الكلمة.. ومن حقه أن يحس بهذا كفنان وأن يستثمره جيداً.. ولكن المشكلة أن ذاتية الفنان الكبير عنده تتضخم أحياناً ليس فقط عندما يملأ أفيشات أفلامه الضخمة بعنوان الفيلم ومعه عبارة واحدة «ليوسف شاهين» مستغنياً عن كل الأسماء الأخرى.. فقد يكون حتى هذا من حقه وهو أهون الأضرار على أى حال.. وإنما تصبح هذه الثقة الشديدة خطراً تفرض نفسها قبل مرحلة كتابة الأفيش.. أى عندما يكون يوسف شاهين عاكفاً على تصميم وبناء فيلمه مهتماً كعادته بكل التفاصيل ولكن معتقداً فى نفس الوقت - وهذا هو التناقض الغريب - أنه هو كل شىء فى الفيلم.. وإنه يكفى أن يكون الفيلم من إخراجه - أو من خلقه بالكامل فى الواقع - بحيث لا يصبح ضرورياً أن تكون العناصر الأخرى - ونتذكر هنا قصة الممثلين والموسيقى والحوار وأشياء أخرى غيرها - على نفس المستوى - وقد نتذكر هنا أيضاً شيئاً قد يبدو بعيداً عن الموضوع.. وهو هذا الملحن الذى قيل أنه تأكيداً لعبقريته فى التلحين تحدى بقدرته على تحويل «مانشيتات» الصحف إلى أغان جميلة.. وهو زعم خاطئ وخطير جداً بالطبع بالنسبة للملحن وليوسف شاهين معاً.. ولكنه يقع فيه أحياناً.. وفى أفلامه الأخيرة بالذات..

ورغم التزام يوسف شاهين وانشغاله بالجماهير وبقضايا مصر الكبيرة فى الفترة الأخيرة - وبالذات فى ثلاثية **«العصفور»** و**«عودة الابن الضال»** و**«اسكندرية ليه»** إذا

كانت ثلاثية حقاً – فإن حرصه الزائد علي الانشغال بقضايا جادة ووصوله فى نفس الوقت إلى قمة السيطرة التكنيكية.. مع التقدير المتزايد الذى تلقاه أفلامه في الخارج ولدى القطاعات المثقفة فى مصر والبلاد العربية.. جعلته يدخل فيما يبدو فى دائرة التعالي على الجماهير.. أو على الأقل عدم وضعها فى المحل الأول عند تصميم أفلامه وتنفيذها... فهو قد عثر بالتأكيد على أساليبه الإنتاجية والتوزيعية المستقلة إلى حد كبير عن الهيكل التقليدى المحدود للفيلم المصرى.. ويبدو أنه لم يعد يواجه مشاكل فى التمويل أو التسويق.. فأغفل العنصر التجارى أو لم يعد يخشاه على الأقل..

ولقد كنا نهاجم دائماً «تجارية» الفيلم المصرى.. بمعنى خضوعه لشروط ومواصفات سوق تقليدى كل قوانينه جاهزة ومعروفة مسبقاً.. وحدود المغامرة والتجديد فيها شبه مغلقة..

ولكن كسر الشروط التجارية سلاح ذو حدين بلا أدنى شك..

فليس البديل لأفلام السوق التجارى هو أفلام يوسف شاهين الأخيرة.. وعدم الخضوع لشروط المنتج والموزع العربى أو الهندى ليس معناه الاعتماد فى التمويل على الجزائر وفي التوزيع على شركة مترو وعلى السوق الأوربى والأمريكي.. صحيح أن كل هذا مطلوب للفيلم المصرى من زمن بعيد.. ولكننا لا نريد من يوسف شاهين أن يضعنا فى هذه المغالطة الوهمية.. فالمطلوب أولاً – بل وفى ظروف السينما المصرية الحالية أكثر من أى وقت آخر – هو فتح السوق المصرى.. وهنا يواجه يوسف شاهين سؤالاً لابد من إجابته: ما هو حجم توزيعه فى السوق المصرى؟

لا يمكن بالطبع أن تكون الإجابة هى: إنها مشكلة السوق المصري وليست مشكلة يوسف شاهين.. فلا يمكن أن يضع مخرج متقدم بفكره وفنه حساباته على أساس سوق مغلق وجمهور متخلف.. ومشكلة عدم تقبل هذا الجمهور بالذات لسينما يوسف شاهين هى مشكلة معقدة جداً مركبة تداخلت فيها عدة عناصر: الفقر والأمية وفقدان الوعى السياسى وموات الفن وسيادة القوالب الفنية الرديئة.. وليست مهمة يوسف شاهين أن يعالج كل مشاكل المجتمع المصرى قبل أن يصنع النوع الذى يريده من السينما..

وقد تكون هذه المقولة صحيحة بالنسبة لأفلام جيدة كثيرة فشلت فى السوق المصرى ولكن لأسباب مختلفة عن أسباب عزوف الجمهور العادى عن أفلام يوسف

شاهين بالذات.. ويحضرنى دائماً مثال فيلم **«رجل لكل العصور»** بالتحديد.. فقد كان فيلماً عظيماً وفى نفس الوقت واضحاً جداً ومفهوماً.. لكنه فشل لأنه كان أرقى من ذوق الجمهور فقط.. ومن هنا فهو أفضل أيضاً من أفلام يوسف شاهين رغم أنه يتحدث عن أشياء أخرى غير مشاكل مصر التى يتحدث عنها هو.. فيكون ممكناً هنا فقط أن يقول إن الجمهور المصرى ظلم «رجل لكل العصور».. ولكنه لم يظلم أبداً **«عودة الابن الضال»** مثلاً ولسبب بسيط جداً: إن «رجل لكل العصور» كان فيلماً يحترم الجمهور ولكن الجمهور لم يحترمه.. ولكن «عودة الابن الضال» فيلم لم يحترم الجمهور لأنه حاول أن يقول له أشياء هامة جداً وجادة عنه - أى عن هذا الجمهور المصرى وفى فترة تاريخية وظروف اجتماعية محددة - ولكن كما يحللها ويفهمها يوسف شاهين وحده ومن خلال «رؤيته السينمائية» الخاصة جداً.. ثم طالب الجمهور بأن يفهم إذا أراد أو أن يشرب كل مياه المحيط إن لم يرد.. فهناك قلة مثقفة فهمت وأعجبت جداً وهناك أسواق أخرى مفتوحة وهناك بالتالى إمكانية مضمونة لإنتاج الفيلم التالى.. فهى أفلام غير موجهة للجمهور المصرى من الأساس..

وهنا يجئ الخطر الأكبر الذى أرجو أن أكون مخطئاً فى تقديره..

فإذا كانت أفلام يوسف شاهين الأخيرة تدعى الكلام فى السياسة.. فإن الفيلم - أى فيلم حتى أفلام «...»- لا يكون فيلماً ناجحاً إلا إذا أدى وظيفته من وجهة نظر منتجه التاجر الذى قد لا يدرك طبيعة هذه الوظيفة ولكنه يؤديها فى إطار السياسة الأكبر منه التي تحدد إطار الإنتاج السائد..

ومن باب أولى إذن - إذا كانت أفلام جيمس بوند تؤدى وظيفتها - أن يؤدى الفيلم السياسى وظيفته.. والآن.. ما هى وظيفة الفيلم السياسى فى بلد متخلف من بلدان العالم الثالث يعيش فى ظروف بشعة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً؟

إذا كانت وظيفته هى أن يعرض على عشرة نقاد فى الداخل يمنحونه جائزة هى قطعة من الورق.. أو أن تعرض فى دار عرض مخصصة للأفلام الأجنبية فيراه بضع آلاف ليعجبوا بأسلوبه الجديد والمختلف أو ليدهشوا إذا لم يفهموا.. أو أن يطير به مخرجه إلى المهرجانات ليفوز ببعض الجوائز أو لا يفوز ويكتب عنه بعض النقاد فى أوربا أو أمريكا.. فهذه بالتأكيد تكون وظيفة المخرج وليس الفيلم.. بمعنى أن المخرج يخرج إذن من أجل تقديره هو الشخصى ووزنه الشخصى فى مصر والعالم.. بينما لدى أنا مثلاً فهم متواضع لوظيفة الفيلم السياسى فى مصر كما فى أى بلد آخر فى

العالم.. وهى أن يقول شيئاً للناس يوقظهم به على حقائق عالمهم ليغيروا منه ما يجب تغييره.

وليس هناك فيلم فى العالم يقول شيئاً للناس – أى شيء وأي ناس – إلا من خلال لغتهم هم أولاً وأساساً.. أى وببساطة متناهية وبلا أى حذلقة نقدية.. من خلال «لغة مفهومة»..

وكما أن لكل فيلم أسلوباً فنياً يكون هو الأسلوب الوحيد المناسب لمضمونه.. واذا كان صحيحاً أن الأسلوب يكون هو نفسه المضمون فى فيلم ما.. فإن لكل فيلم أيضاً «لغة» وحيدة للتعبير عن نفسه.. وفيلليني مثلاً يستخدم لغة خاصة فى أفلامه – واللغة هنا لا تعنى الكلمات أو الحوار بالطبع وإنما تعنى «الأسلوب» بكل مفرداته السينمائية المدرسية – بحيث تصبح هذه هى «لغة فيلليني» التي لا تناسبه أى لغة غيرها.. وبيرجمان يستخدم لغة خاصة هى لغة بيرجمان أى ما يعبر بالضبط عن عالم بيرجمان بقدر ما يملك مخرج تافه مثل ليلوش لغة خاصة تعبر عنه..

واللغة التي يستخدمها يوسف شاهين فى «اسكندرية ليه» قد تكون لغة يوسف شاهين أو وسيلته الوحيدة ليعبر عن نفسه.. ولكنها ليست بالتأكيد لغة الفيلم السياسى.. وبالتحديد الفيلم السياسى المصرى عام ١٩٧٩.. لماذا؟.. لأنها لغة لا تصل إلى جمهور السينما المصرية عام ١٩٧٩ بالتحديد وفى ظروف اجتماعية وثقافية محدودة.. وبالتالى فهناك خطأ فى «اسكندرية ليه» حتى على المستوى السياسى – رغم أن الفيلم لم يضع «يافطة» تحدد أنه فيلم سياسى أو بوليسى – وهو أن الفيلم اختار لنفسه أسلوباً فنياً معقداً ومركباً ومتعالياً بحيث لم تصل أفكاره – أيا كانت – إلى جمهوره.. ونحن نفترض أن جمهور يوسف شاهين الذى صنع له «اسكندرية ليه» هو الجمهور المصرى.. وأول خطأ سياسى يقع فيه كل من يتعرض لأى عمل جماهيرى.. هو أن يعجز عن الوصول إلى جمهوره؟.. ولكيلا تكون هذه مجرد أحكام عامة فلابد أن ندلل عليه من خلال الفيلم نفسه..

«نشرة نادى السينما» السنة ١٢ – النصف الثانى العدد ١٣ – ١٠/١ / ١٩٧٩

«اسكندرية ليه؟» ..ملاحظات تفصيلية (٢)

يحدد يوسف شاهين من البداية مكان وزمان فيلمه بالأسكندرية عام ١٩٤٢ حيث كانت الحرب الثانية مندلعة والزحف النازى على العالم كله يبدو فى قمته التي قد لا يكسرها شيء.. وهتلر يستعد للإنقضاض على بوابة مصر الغربية بمائتى ألف جندى ولكن حيث يبقى هناك رغم ذلك متسع لأن يتفرج المصريون – كعادتهم فى البقاء على هامش ما يحدث – على أفلام استر وليامز و«**السابحات الفاتنات**» وأفلام البروباجنده الأمريكية التي توحى – حتى فى الإطار الاستعراضى المرح – بالقوة الأمريكية التي كانت تكتفى هى نفسها «بالفرجة» على المذبحة العالمية قبل أن تتورط فيها بالفعل بعد ذلك فى بيرل هاربور لتحسم الحرب كلها لصالحها على النحو الذى نعرفه جميعاً.

وفى هذا الإطار «الخارجى» يتحدث يوسف شاهين عن نفسه.. فهو الشاب المراهق يحيى التلميذ فى كلية فيكتوريا والذى يقضى أوقات الفراغ مع أصدقائه من مختلف التركيبات الاجتماعية إما فى السينما وإما فى المغامرات الصغيرة لاصطياد الغوانى من كورنيش الأسكندرية فى سيارة أحدهم.

من خلال محاولة الربط المستمرة بين الإطار الشخصى والإطار العام يقدم يوسف شاهين رؤيته الخاصة وطوال «**اسكندرية ليه؟**» كله لمصر الأربعينيات والحرب الثانية والأسكندرية خاصة بالتحديد.. وهى رؤية خاصة جداً بالفعل.. ولكنها ببساطة تفتقد التحليل.. بمعنى أن يوسف شاهين «يحكى لنا» الاسكندرية – ومصر كلها بالتالى – كما عاشها هو فى شبابه الأول أو مراهقته وكما تكونت فيها أحلامه المبكرة وتركيباته الفكرية والفنية الخاصة.. وكما كان «فيللينى يتذكر» فى «**اماركورد**» .. فيوسف شاهين يتذكر فى «**اسكندرية ليه؟**» ولكن مع فوارق كثيرة

ولسنا هنا فى مجال القياس أو المقارنة.. فمن حق فيلليني أن يتذكر كما يشاء فهو حالة خاصة جداً فى السينما العالمية وله عالم خاص جداً غير قابل للتكرار ولا للتقليد..

ولكن ليس من حق يوسف شاهين أن يتذكر كما يشاء وبطريقته الخاصة لأنه ببساطة سينمائى مصرى خرج من السينما المصرية بالذات ومن واقع متخلف وملئ بالتعقيدات وبالاحتياجات الضرورية لجمهور مصرى أساساً وأولاً هناك أولويات لما يجب أن يراه الآن وما يمكن أن يراه غدا وما يجب أن يقوله لنا «الآن» فنان مثل يوسف شاهين بالذات - وهو بلاشك من أهم فنانى السينما - وفى ظروف مصر ٧٩ بالتحديد التى ليست تاريخاً ولا واقعاً هلامياً من حق أى فنان أن يجرب فيه أى شيء.

ونحن لو راعينا الطموح السياسى ليوسف شاهين - خصوصاً فى أفلامه الأخيرة.. للاحظنا بالضرورة إنه فى «اسكندرية ليه» يقدم عديداً من المواقف والشخصيات والحوادث الصغيرة والكبيرة لا يربطها فى الواقع إلا المكان الواحد والزمان الواحد.. أى الأسكندرية عام ١٩٤٢ أى أنها شرائح رفيعة سريعة من لحم الواقع الحى فى تلك الأسكندرية لا علاقة موضوعية أو عضوية لأحدها بالآخر إلا هذه الوحدة فى الزمان والمكان.. وهى وحدة قد تكفى وحدها لصنع بناء تاريخى ما.. ولكنها لا تصلح لصنع بناء درامى أو فنى.. وحتى بالمفهوم المسرحى المدرسى.. فإن وحدة الزمان والمكان هى أحد شروط الدراما الكلاسيكية فقط.. ولكنها لا تصنع الدراما بالطبع.. وأحد عيوب أفلام يوسف شاهين المعروفة هو الخلل فى بنائها الدرامى أو غيابه تماماً أحياناً.. لأن يوسف شاهين بثقته المعروفة فى قدرته السينمائية - وهو محق فيها إلى حد كبير لأنه فنان سينما خالصة بالمعنى الكامل - يندفع إلى نفس الخطأ المتكرر دائماً بلا أى محاولة للتراجع.. فى إصراره على المشاركة الكاملة فى كتابة السيناريو.. وهو يملك بالتأكيد «أفكاراً وصوراً» ناضجة إلى حد كبير.. وربما نابعة أيضاً من تصور سياسى وتاريخى صحيح.. ولكنه يعجز دائماً عن العثور على الصياغة الدرامية الصحيحة لها.. ولذلك فإن ما نراه فى «اسكندرية ليه» هو أفكار وصور وذكريات وشخصيات ومواقف من اسكندرية التي تعلم فيها فى كلية فيكتوريا.. ولكن لا شيء - على المستوى الفنى الحرفى البحت - يربطها.. وهى مهمة يمكن لأى كاتب سيناريو من الدرجة الثالثة أن يقوم بها بشكل

حرفى منطقى أكثر أحكاماً لو أن يوسف شاهين ترك له هذه المهمة.

إن المساحة الزمنية فقط لهذا الشريط السينمائى بالذات هى التى تربط فى الواقع بين الصبى الطموح يحيى والارستقراطى اليهودى العجوز يوسف وهبى.. أو بين الضابط الثورى الصغير عبد العزيز مخيون والارستقراطى الشاب الغامض أحمد محرز أو بين الطالب اليسارى الفقير أحمد زكى وعمال الميناء الذين يستغلهم غنى الحرب فريد شوقى.. أو ابن البلد البلطجى عزت العلايلى وأسرة المحامى المتعطل محمود المليجى بحيث يساعدهم فى نهاية الفيلم على توصيل ابنهم إلى الميناء.. أو بين الضابط الإنجليزى تومى الذى قضى ليلة غريبة جداً في فراش عادل بك وبين كل ما يحدث فى الفيلم بل وفى تلك الفترة كلها من تاريخ مصر..

ولكن كلا من هذه الشخصيات وعشرات غيرها تظهر فجأة لتؤدى دورها وبسرعة عصبية شديدة وتختفى.. وقد تظهر فى موضع آخر من الفيلم وتختفى أيضاً وقد لا تظهر على الإطلاق.. وقد يجلس أى مونتير مبتدىء على «الموفيولا» ليلقى إلى سلة المهملات بأمتار الشريط التي تحمل دور هذه الشخصية أو تلك – باستثناء ثلاثة أو أربع شخصيات رئيسية بالطبع – دون أن يحس المشاهد في النهاية بأى نقص لغياب أى شخصية.. ودون أن يحدث بالتالى أى خلل فى بناء الفيلم.. وهذا أخطر ما يمكن أن يعيب – بل ينسف – أى بناء فنى من اللوحة إلى القصة القصيرة إلى القطعة الموسيقية.

وهنا يجىء خطر أن «يتذكر» يوسف شاهين كما يشاء بطريقته الخاصة.. فنحس نحن فى مقاعدنا أمام الشاشة إنه تذكر فقط هذا الشخص أو تلك الواقعة فأراد أن يسجلها على شريط الفيلم قبل أن ينسى.. فحتى لو افترضنا أن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل حدث أياً كان صغيراً يقول شيئاً ما ويحمل دلالة خاصة.. وإنه من مجموع هذه المقولات والدلالات تتكون مقولة كبرى أو دلالة نهائية.. فليست هذه بالتأكيد هى الطريقة ليقول أى أحد جملة مفيدة.. سواء بالفن أو بأى وسيلة تعبير أخرى.

إن يوسف شاهين «يعرض» حقاً جزئيات الصورة كما رأها.. ولكنه لا يحلل شيئاً.. وصحيح أن العرض هو أحد شروط تحليل أى ظاهرة.. ولكنك لا تستطيع أن تعرض عناصر الظاهرة وتجرى وإلا أصبحت السينما نوعاً من عروض «الفانوس السحرى» الذى نرى من خلاله ما يسمى «بالسلايدز» التي صورناها بالألوان فى

رحلاتنا أو نزهاتنا العائلية..

وإذا جاز لى أن استخدم تشبيهات مبسطة قد لا يعتبرها البعض «نقداً جاداً» يليق بتناول فيلم جاد.. فإننى أقول: إننا نجلس أمام «سلايدز» الفانوس السحرى العائلية لنتذكر: «هذا عمى فلان».. وهذه «بنت خالتك تركب الحصان..» وقد أكون مبالغاً فأقول إن يوسف شاهين صنع شيئاً كهذا.. فهذا هو الفتى يحيى.. وهذه هى عائلته المسيحية فى شقتها الصاخبة المزدحمة وهذه أمه محسنة توفيق.. وهذه أخته ليلى حمادة.. وهذه جدته زينب صدقى.. وهذا لا أدرى من بالضبط الذى يلعب دوره حسن حسين.. وهذا زميله محسن وأبوه الثرى فريد شوقى الرأسمالى الجشع الذى يطالبه عمال الميناء بشيء ما لا نعرفه بالضبط وهذا أحمد زكى يحرضهم على شيء ما ضد هذا الثرى المستغل.. وهذا أحمد محرز أو عادل بك الذى لا ندرك إنه خال صديقه محسن إلا بعد خروجنا من دار العرض واضطرارنا لسؤال متفرج أذكى منا.. ثم هذا تجمع آخر تماماً يضم مجموعة من الشبان الثوريين تضم مخيون وأحمد عسر وسيف الدين يدبرون خطة مضحكة لخطف تشرشل شخصياً وهم يشربون البيرة على الشاطئ.. ولا ندرك أنهم ضباط شبان فى الجيش المصرى إلا عندما نراهم بملابسهم العسكرية.. ثم هناك قطاع آخر هو قطاع اليهود فى مصر.. الثرى اليسارى العجوز سوريل (يوسف وهبى) وابنته الجميلة سارا سوريل (نجلاء فتحى).. ولكنهم بالصدفة يهود مسالمون جداً وخيرون يحبون مصر ولا يتركونها إلى جنوب افريقيا إلا هرباً من جحافل النازى التي تدق أبواب العلمين.. والفتاة اليهودية سارا ملائكية جداً بحيث تقع فى حب طالب مسلم أسمر فقير وثورى هو أحمد زكى وتنجب منه ولداً فى المهجر.. فهم يهود ديمقراطيون جداً أيضاً ومستعدون للاختلاط والامتزاج مع كل الأجناس والأديان ولو بعلاقة غير شرعية.. وهذا ضد عقيدة (الجيتو) أهم عقائد اليهود الرئيسية والتى ينكرها اليهود أنفسهم.. ولكن يوسف شاهين يكتشف فى اليهود مزايا لم يكتشفوها هم أنفسهم فى أنفسهم ومن بين كل اليهود الذين عاشوا فى مصر وتركوها عام ١٩٤٨ إلى إسرائيل ليشتركوا فى حرب الاستقلال والذين ساهموا بشكل فعال فى تكوين إسرائيل قبل ٤٨ بكثير.. فإنه لا يختار سوى هذين النموذجين الملائكيين لسوريل وابنته نجلاء فتحى ولست أقطع بوجود علاقة ما بين هذا الاختيار وبين التطور الأخير فى الصراع العربى الإسرائيلى.. لأننى أفضل عدم تصديق أن يوسف شاهين تعمد هذا الربط فى هذا

التوقيت.. ولكن الواقع التاريخى والموضوعى يقول غير هذا.. فلم يكن كل اليهود المصريين هما سوريل وابنته بالتأكيد والفن فى أساسه اختيار.. فلماذا هذا «الاختيار» بالتحديد ومن بين كل النماذج الأخرى؟ ولماذا لم يحدثنا يوسف شاهين عن ديفيد شقيق سارا وزميل يحيى فى كلية فيكتوريا التى سمعناها تقول إنه سافر إلى أمريكا ليدرس «العسكرية».. وإذا كان واضحاً أن يوسف شاهين سيكمل «اسكندرية ليه» فى جزء ثان يقدم فيه تجربة يحيى فى أمريكا كما أوحت نهاية الفيلم.. فهل سيعرض لنا احتمال التلاقى بين يحيى المصري المسيحى الذى ظل مصرياً وعاد إلى مصر وبين ديفيد المصرى اليهودى الذى يدرس «العسكرية» فى أمريكا بينما يدرس يحيى التمثيل.. وهل يمكن أن يعرض لنا المواجهة.. وهل سيقول لنا أن ديفيد بالضرورة لابد عاد من أمريكا إلى إسرائيل بعد سنوات قليلة ليشترك فى حرب ٤٨ ضد ما يمثله يحيى؟ وكيف يكون الموقف حينذاك؟ هل تظل العائلة التى أنجبت ديفيد من الملائكة؟

إننا نسمع يوسف وهبى أو (سوريل اليهودى) يحلل قيام إسرائيل تحليلاً صحيحاً – وهناك يهود كثيرون رفضوا الصهيونية بالفعل – فيقول إن ظهور البترول فى السعودية سيفرض إيجاد قوة من خارج المنطقة لحمايته.. وهذا اليهودى المسالم يصيح فى حسرة محذراً من أن «الأخ سيقتل أخوه منذ بدء الخليقة.. أو أورشليم.. يا قاتلة الأبرياء والأنبياء»..

ونحن نسمع هذه الأسرة اليهودية تعلن أنها ستهاجر إلى جنوب أفريقيا هرباً من النازى.. ثم نرى (فلاش باك) ليوسف وهبى فى أحد الفنادق يتعرض فيما يبدو لضغط رجل صهيونى يقنعه بضرورة اللجوء إلى إسرائيل.. ولكننا لا نفهم ما إذا كان هذا المشهد يعنى هذا أم يعنى شيئاً آخر ثم نرى مشهداً فى أرض مشابهة لأرض فلسطين وسط الإنفجارات.. دون أن يقول لنا أحد من الذى يضرب من ولماذا؟ هل هم اليهود ضد الفلسطينيين أم اليهود ضد قوات العرب المشتركة فى حرب ٤٨؟ وقد سألت أحد العاملين فى الفيلم فقال أنهم اليهود ضد قوات الانتداب البريطانى فى مرحلة نشاط عصابات الإرهاب الصهيونية التى مهدت لحرب ٤٨ وقبل إعلان قيام إسرائيل.. وأتحدى أى عبقرى أياً كان فهمه للسينما أن يفهم حقيقة هذا المشهد أو قوى الصراع فيه؟ ثم نحن نسمع يوسف وهبى – سوريل اليهودى المهاجر من مصر – يعلق على هذا المشهد قائلاً: «إنى أدين الإرهاب إياً كان هدفه.. وأدين

اغتصاب حق على حساب حق آخر».. ليؤكد يوسف شاهين مرة أخرى على مقولة أن ليس كل اليهود أشراراً.. عظيم جداً.. ولكن على مستوى فنية السرد والتركيب الدرامى والمونتاجى نفسه.. ما هى علاقة يوسف وهبى بالمشهد الذى قبله.. أى بقتال عصابات الإرهاب الصهيونى ضد قوات الانتداب البريطانى؟.. هل هو (فلاش باك) من وجهة نظره أم من وجهة نظر ابنته سارا؟.. هذا خطأ بدائى لأنه لم يشهد هذا ولم يشترك فيه بالطبع.. ومجرد وجوده فى حيفا لا يكفى مبرراً لكى يقدم لنا المخرج هذا المشهد من باب الحكاية التوضيحية وإلا أصبح هذا أسلوباً فى السرد على «طريقة شرشر»..

وهو أسلوب مناقض على أى حال لأسلوب الجرائد السينمائية التى قدمها الفيلم بوفرة من الأفلام والوثائق القديمة ابتداء من أفلام إستر وليامز إلى جرائد هتلر وروميل وتشرشل وسقوط برلين وتعذيب طوابير الأوروبيين «من اليهود غالباً» وانتهاء بانتصار الحلفاء.. وقد أسهب يوسف شاهين فى استخدام هذه الأفلام والجرائد السينمائية بطريقة (الكونترتيب) بأكثر مما تستدعيه ضرورات الفيلم الدرامية وكأنما استهوته اللعبة.. لإنه أجاد وضعها بالفعل بين مشاهده هو الخاصة - أى التى أخرجها بنفسه - بحيث بدأ مشهد القتال فى حيفا خارجاً على هذا الأسلوب لأنه صورة تصويراً (حياً) مما يوحى بأنه حدث لأحد أشخاصه أو شارك فيه بنفسه.. وهذا لم يحدث بالطبع ليوسف وهبى الذى نرى المشهد من وجهة نظره ومن خلال (الفلاش) الذى تحكيه ابنته.. والحل هنا.. إما أن يقدم يوسف شاهين هذا المشهد من وثيقة سينمائية حقيقية كما فعل مع الأحداث العالمية المشابهة لو كانت له ضرورة درامية وأما أن يلغيه تماماً حيث لم تكن له بالفعل أى ضرورة درامية ولا حتى تاريخية.. لولا أن يوسف شاهين «تورط» فى الواقع فى شخصيته اليهودية وأراد أن يطورها ليقول لنا أنها رفضت الصهيونية وقيام إسرائيل فوقع فى مشكلة اختيار الأسلوب.

وعلى هامش هذا اليهودى فنحن لا نعرف موقع عودة سارا (نجلاء فتحى) إلى حبيبها القديم أحمد زكى من الأحداث.. فكيف حملت إليه ابنه الأبيض جداً وهو فى السجن..؟ وأين موقع هذه العودة الزمنى من مسألة جنوب أفريقيا ثم حيفا؟ هل نفهم من هذا أن سوريل وابنته ذهبا إلى فلسطين ثم رفضا الإرهاب الصهيونى فعادا إلى مصر؟.. أولاً هذا مستبعد جداً وغير منطقى ولا يمكن أن تصل مسالة

اليهود المهاجرين إلى فلسطين – حتى قبل قيام إسرائيل – إلى حد رفض المساهمة فى بناء إسرائيل بل والعودة إلى مصر التى يحبونها كثيراً(!!).. وحتى لو صح هذا تاريخياً.. فهو ليس صحيح درامياً.. لأن المفروض قبل التركيز على عودة الابنة إلى حبيبها السجين من أجل تعميق خط عاطفى.. أن يركز لنا السيناريو على موقف الأب نفسه بعد العودة.. فقد رأيناه يصفى ممتلكاته قبل الهجرة إلى جنوب أفريقيا.. فكيف سيعيد بناء حياته فى مصر من جديد وكيف سيواجه العلاقات الجديدة؟.. وإذا لم يكن قد عاد وفضل البقاء فى إسرائيل – وهذا هو الأرجح – فكيف عادت الأبنة وحدها؟ ولماذا لم يوضح الفيلم هذا الموقف ويقول رأيه فيه؟

إن المشكلة فى هذا الفيلم هى أن كل شخصياته – باستثناء يحيى ومرسى البلطجى (عزت العلايلى) – ليست لها أى جذور أو مقومات أو خطوط تبدأ منها وتنتهى.. إنها شخصيات «تعرض» أمامنا واحدة إلى جوار الأخرى.. موازية لها أحياناً أو متقاطعة معها أحياناً فى لقاء عابر سريع يبدو كما لو كان بالصدفة.. فسوريل اليهودى هو والد سارا التى أحبت إبراهيم الطالب الفقير بالصدفة.. والذى يربطه خيط واه بمجموعة الشبان الثوار بالصدفة (سيف الدين يشاركهم مناقشاتهم وخططهم وهو يشرب «الجوزة») وهؤلاء الشبان تربطهم علاقة بالبلطجى مرسى بالصدفة.. الذى يبيع لهم حقيبة أو خريطة عن زيارة تشرشل.. ومرسى له علاقة بعادل بك (أحمد محرز) بالصدفة أيضاً فهو الذى يبيع له الجنود الإنجليز الذين يقتلهم فى قصره «بالشوكة والسكينة» ليمارس هوايته «الوطنية» الشاذة.. وبالصدفة أيضاً فإن عادل بك هذا هو خال يحيى بطل الفيلم.. وتكون هذه هى الدائرة الوهمية الهزيلة التى تربط هذه الشخصيات العديدة التى تقفز بين وقت وآخر لتقول أو تصنع شيئاً.. وتجرى!

ويكون ضرورياً مع بناء درامى مفكك كهذا وعلاقات مفتعلة ومفروضة وواهية أن يكون المونتاج هو أسوأ عناصر الفيلم.. وليست المسئولية هنا بالطبع مسئولية رشيدة عبد السلام.. ليس فقط لأن يوسف شاهين يطبق مبدأ «فنان الفيلم» تطبيقاً فردياً متعسفاً بحيث نحس أنه يصنع مونتاجه بنفسه ولا يترك للمونتير حرية الخلق والتدخل.. وإنما لأن المونتير مهما كان خلاقاً ومبدعاً فإنه يتصرف فى النهاية فى حدود المادة المصورة التى تجيئه جاهزة على المفيولا فلا تسعفه أى عبقرية بأن يضيف بناءاً درامياً محكماً أو علاقات منطقية إذا لم يكن المخرج قد وفر له هذه

المادة أساساً.

ومن هنا يسود التوتر العصبى كل مشاهد الفيلم.. فمن ناحية يجرى الجميع بسرعة - باستثناء يوسف وهبى ومحمود المليجى ربما بحكم السن وأحمد محرز ربما بحكم التركيب الشخصى الخاص جداً - ويتقافزون من هنا وهناك.. ويمتلئ الفيلم بالصراخ والتشنج.. وقد يكون هذا منطقياً باعتبار أن الفيلم يتناول شخصيات متوترة - أغلبها من الشباب القلق الطموح فى فترة متوترة من تاريخ مصر.. ولكن حتى هذا المنطق لا يغفر الوقوع فى مونتاج سريع وعصبى ومتوتر هو الآخر بحيث لا يترك مشهداً واحداً يكتمل أو موقفاً واحداً «يثبت» أمام المشاهد إلى أن يؤدى غرضه على الأقل.. وإلا فماذا تصبح قيمة هذا المشهد أو ذلك الموقف أصلاً؟..

وقد يقول المفهوم المدرسى للمونتاج أن الشخصيات المتوترة تحتاج للتعبير عنها بالضرورة إلى مونتاج متوتر.. ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً هكذا وبالمعنى الحرفى فأنت تستطيع أن تعبر عن شخصيات متوترة وعصبية فى لحظات متوترة ولكن بمونتاج عقلانى هادىء.. و«عقلانى» هذه لا تعنى أكثر من أن تترك كل لقطة على الشاشة إلى أن تؤدى غرضها قبل أن تقطع إلى اللقطة التالية.. وقد يتوقف التعبير الكافى للقطة على «كادر» واحد زائد أو ناقص كما هو معروف.. وهنا أستطيع أن أقول إن بعض أخطاء «القطع» فى «اسكندرية ليه» تصل إلى حد الجرائم فى حق الفيلم نفسه.. يقدم يوسف شاهين بضعة مشاهد عبقرية بالمعنى الكامل للكلمة، منها مشهد وداع يحيى لصديقه محسن المسافر ليدرس فى إنجلترا.. إن يحيى يهرع إلى البحر مع عادل بك خال محسن ليطوف بقارب بخارى حول الباخرة التى تحمل صديقه المسافر.. ويدور القارب حول الباخرة ويحيى يلوح لصديقه فى أفضل ما يمكن أن تصل إليه قدرات مخرج فى خلق موقف حركى كهذا.. وعندما تبتعد الباخرة ويحس يحيى بأن صديقه غاب عن بصره تماماً.. ينكفئ فى قاع القارب البخارى ليبكى.. فنحن أمام مشهد بلغ فيه المخرج القمة.. وبلغ فيه الممثل الصغير محسن محيى الدين القمة.. ونحن أمام لحظة عاطفية نادرة وصادقة.. ولكن المخرج وليس المونتير - يقطع هذه اللحظة قطعاً حاداً قبل أن يريح المشهد وقبل أن يستفيد من الموقف ومن براعة الممثل وبمجرد أن يجهش بالبكاء وليقتل بمنطق «الجزارين» مشهداً عظيماً على مستوى السينما العالمية كلها.. وأرجو ألا يتطوع «فيلسوف» ما بأن يقول لى إن يوسف شاهين تعمد هذا البتر الحاد البارد لأنه لا يريد للمشاهد أن

يستغرق فى عاطفته وأن يناقش المشهد بمنطق العقل.. لأن الموقف هو من الأساس موقف عاطفى خالص ولا علاقة له بالعقل ولأن الفيلم كله مصنوع بحب شديد جداً لمدينة كاملة ولكل شخصياتها الخيرة والشريرة معاً.. ولأنه يفيض بالدعوة للحب حتى بين المصريين وجنود الاحتلال الإنجليزى، وحتى بين المصريين واليهود الذين تحولوا بعد قليل جداً إلى إسرائيليين.

ويرتبط بهذا البناء الدرامى والمونتاجى بالطبع قدر هائل من الأحداث.. والشخصيات غير المفهومة.. «فعدم الفهم» مسألة أصبح واضحاً أنها لا تعنى يوسف شاهين فى كثير أو قليل بحجة صدمة الجمهور بنوع جديد من السينما بدلا من السينما البليدة التى تعود عليها.. ومع احترامى لجرأة يوسف شاهين إلا أننى أتحفظ بأن هذا المنطق قد يجعل البديل لسينما بليدة هو «سينما بليدة» أخرى ولكن تحت «يافطة» مختلفة.. فالبلادة فى السينما قد تعنى بالطبع سينما بلهاء تخاطب جمهوراً متخلفاً.. وقد تعنى فى نفس الوقت سينما بلهاء لأنها عجزت عن توضيح نفسها لجمهورها.. أو لم تكترث أصلاً بتوضيح نفسها لهذا الجمهور وهذه كارثة أكبر..

إننا لم نعرف مثلاً - فضلاً عن كل الأشياء الأخرى - من هذه السيدة العجوز الممثلة التى تتحدث بلكنة «شامية» وبالفرنسية والتى ذهب إليها يحيى فى مسرح ما ليستلهما النصح.. إننا نسمعه يسميها «مدام صالحة» .. ولكن يوسف شاهين وحده هو الذى يعرف من هذه «المدام صالحة» وما هو موقعها من الفيلم وهو يعتقد أن هذا وحده كاف ليعرفها الناس!

ونحن لا نعرف أيضاً ما الذى يدور بالضبط على المسرح فى تلك المسرحية التى مثلها يحيى وزملاؤه على مسرح الكلية.. فقد رأينا التلاميذ الصغار يقدمون عروضاً رمزية لكل القوى المتصارعة فى الحرب الثانية.. ويمثلون بأنفسهم شخصيات هتلر وغيره.. وقد نتغاضى عن معقولية أن يكون تلاميذ كهؤلاء قادرين على فهم قضايا كهذه فضلاً عن التعبير عنها على المسرح.. فقد قال إن المسرحية هنا «مجازية».. بمعنى أنها نابعة من تحليل يوسف شاهين نفسه لهذا الصراع على مصر بين الإنجليز والألمان.. وإنه لا يصح إذن أن نناقش المسرحية بالمنطق الواقعى.. عظيم جداً ولكن ما هو تفسير ظهور الضباط الأحرار (مخيون وأحمد عسر) على المسرح بملابس الأعراب وهم يعبرون الصحراء فيطلب منهما يحيى ومحسن «رسم مرور»..

أى منطق رمزى أو سيريالى يفسر شيئاً كهذا لا يدخل إلا فى باب «الهذيان»؟

وقد نتصور إنه «هذيان» أيضاً أن تبدأ بعض المواقف من منتصفها.. بحيث لا نفهم ما دار فى النصف الأول.. ولكننا سرعان ما نكتشف إنه أسلوب جديد فى السرد وفى المونتاج.. المشهد بين عبد العزيز مخيون مثلاً عندما ذهب ليقنع محمود المليجى (قدرى المحامى) بقبول الدفاع عن إبراهيم الطالب اليسارى المعتقل يبدأ بمخيون يرفع أصبع الاتهام فى وجه المليجى صائحاً: «أنت شيوعى» فنتصور على الفور - لأننا أغبياء بالطبع - أن مخيون يتهم المليجى بالشيوعية.. ولكننا سرعان ما نفهم إنه كان يحكى له - قبل أن يبدأ المشهد على الشاشة - قصة اعتقال إبراهيم وإن البوليس هو الذى قال له «أنت شيوعى».. ولكن يوسف شاهين قدم المشهد كله بطريقة «الاختزال» ليبدأ من هذه النقطة بالذات.. وليوحى بالطبع بأن قدرى المحامى متهم هو أيضاً بالشيوعية ربما لأنه محام نزيه يرفض الإنسياق مع التيار السائد.. وأعتقد أن الاختزال فى السينما له ضرورات أخرى غير هذا «الابتكار» الشكلى المفتعل.

ويدخل تحت نفس هذا «الابتكار» ولكن بدرجة أقل. المشهد الذى يلى بعد قليل لأحمد زكى فى السجن يهتف فجأة فى وجه المليجى: «لأ».. لنفهم إنه جاء يعرض عليه الدفاع عنه فيرفض..

وقد يدخل فى باب «عدم الفهم» أيضاً إننا لا نستطيع أن نتابع نصف الحوار على الأقل.. ليس فقط لرداءة تسجيل الصوت فى السينما المصرية.. فهى مشكلة مزمنة مضافاً إليها هذه المرة أن الجميع يتكلمون بسرعة شديدة جداً ويأكلون نصف الكلمات. وفى مشهد الغارة فى بيت أسرة يحيى فى بداية الفيلم يتحدث الحشد الكبير من أقارب يحيى ويصرخون فى وقت واحد فلا نتابع جملة واحدة مفيدة.. لأن الجميع يمثلون ويتحركون وينطقون وكأنهم جميعاً يوسف شاهين..

ويرتبط بهذا بالطبع «مشكلة اللغة» فى هذا الفيلم.. فأنت تحس أن اللغة العربية التى تسمعها على السنة كل الشخصيات ليست هى اللغة العربية التى تعرفها.. وإنما هى مترجمة عن لغة أخرى.. وأنت تسمع تركيبات غير مستقيمة لغوياً كهذه: «أنا كنت عاوز أبقى مهندس.. بس احنا كنا فقراء أكثر من اللازم».. يقولها قدرى المحامى.. وتركيبات أخرى تدور حول نفسها بلا سبب: «أصل الحرب غلت الأسعار خالص.. الأسعار بقت غالية!» وكأنما يحس الفيلم بأن تعبيراته لن تكون مفهومة إلا

بتكرارها..

ومع ذلك.. وفضلاً عن أن اللغة العربية نفسها غير مفهومة.. فإن الفيلم يقدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية.. مثل تلك المشاهد بين عادل بك وصديقه الجندى الإنجليزى أو النيوزيلندى.. وقد يكون هذا أقرب إلى الواقع لو كانت هناك ضرورة أصلاً لتلك العلاقة بين الاثنين.. ولو كانت الدعوة لرفض الحرب التى فرقت بين صديقين لا تصبح دعوة قوية ومقنعة إلا لو كان بين الصديقين علاقة جنسية شاذة كما حرص الفيلم على تأكيد ذلك بكل الوضوح المفتقد فى علاقات أخرى كثيرة.. ولا اعتراض على استخدام لغة أجنبية فى فيلم مصرى لو كانت هناك ضرورة لذلك.. ولكن بينما استخدم فيلم **«الصعود إلى الهاوية»** الترجمة العربية على الشاشة ليفهم المتفرج المصرى ما يدور.. لم يكترث «اسكندرية ليه» بذلك رغم إنه يتفوق على «الصعود» فى أشياء كثيرة.. وهنا نفهم على الفور أن كمال الشيخ كان يحترم جمهوره ويحرص على توصيل فيلمه إليه فإذا تذكرنا أن فيلم **«شفيقة ومتولى»** قدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية ولم يكترث أيضاً بترجمتها لجمهوره.. وإنه كان أيضاً من إنتاج يوسف شاهين.. لخرجنا بالنتيجة الوحيدة المخيفة التى لا مهرب منها.. وهى عدم الاكتراث كثيراً بمسألة أن يفهم الجمهور أو لا يفهم..

وهى كارثة حقيقية تنسف كثيراً من الأشياء الرائعة فى «اسكندرية ليه» وتثير سؤالاً خطيراً: لماذا إذن يصنع يوسف شاهين أفلامه الأربعة الأخيرة.. ولمن؟

«احنا بتوع الأتوبيس» .. مقدمة فى الفيلم السياسى

يثير فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** مشكلة - بل عدة مشكلات فى الواقع - حول علاقة الفن بالسياسة.. فإذا كانت هذه العلاقة معقدة أصلاً ومنذ البداية وعلى مدى التاريخ.. فإننا لابد أن ندرك مدى الصعوبة التى يواجهها الناقد الذى يحاول أن يكون أميناً عند تعرضه لهذا الفيلم..

يندرج فيلم «الأتوبيس» بلاشك تحت ما شاعت تسميته فى السنوات الأخيرة «بالفيلم السياسى».. وقد تكون بعض القضايا قد حسمت فيما يتعلق «بالفيلم السياسى» فى السينما العالمية - المتقدمة منها بشكل خاص - ولكنها تزداد تعقيداً وغموضاً فى السينما المصرية بالذات كالعادة. فلقد أصبح البعض يزعمون الآن أن أفلامهم هى أفلام سياسية جرياً وراء «الموضة» الرابحة.. ولمجرد أن أفلامهم - بهدف من التملق الخالص والمكشوف - تهاجم هذه المرحلة أو تلك من تاريخ مصر الحديث أو الحالى.. أو أنها بالضبط وبتحديد أكثر تهاجم كل مرحلة بمجرد انتهائها واختفاء قادتها من مسرح الحياة السياسية فى مصر لهذا السبب أو ذاك.. وبهدف أن تبدو المرحلة التالية لها - سواء بالتصريح أو بالتلميح - هى المرحلة الفاضلة أو جمهورية أفلاطون التى لا تشوبها شائبة والخالية من أى نواقص.. ثم بمجرد انتهاء هذه المرحلة التالية لسبب أو لآخر أيضاً.. تنقض عليها «الأفلام السياسية» تشريحاً وتعريضاً ولحساب المرحلة التى تليها.. وهكذا دواليك كما يقولون!

ولو أن هذه الأفلام تستهدف تحليل مرحلة ما من تاريخ مصر بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. لكانت السينما المصرية تقوم بعمل عظيم.. وتتابع التغيرات الاجتماعية فى بلدها بالدراسة والتحليل كما هو واجب أى سينما متحضرة.. فضلاً عن أن تكون سياسية أو فكاهية أو مسيلة للدموع.. ولو كانت هذه

الأفلام تصدر عن فنانين مخلصين وصادقين حقيقة .. يعبرون عن معاناة بلدهم فى فترة ما وعن معاناتهم الشخصية لتغاضينا حتى عن السؤال الضرورى: ولماذا لم تقولوا هذا حينذاك؟ ولماذا لم يرفع أحد أصبعاً فى وجه ذلك العهد الذى اكتشفتم عيوبه وجرائمه فجأة على حين غرة؟.. لأن هذا السؤال يكون مفرطاً فى الاستفزاز و«السادية».. أو فى «الرومانتيكية» على أقل الفروض.. أولاً لأن السينما المصرية لم تكن فى أى فترة من تاريخها «سينما مناضلة».. ولعل من فضائلها التى لا يمكن إنكارها أنها لم تزعم ذلك.. وثانياً لأنه حتى مع افتراض وجود هذا السينمائى الذى يريد أن يقول شيئاً صحيحاً وفاهماً فى وجه مجتمعه.. فإنه من السذاجة تصور أن هذا المجتمع سيرحمه.. بل أن الأكثر سذاجة هو تصور أن عمله سيخرج إلى النور أصلاً.. لأن علاقات الإنتاج فى السينما المصرية هى علاقات تجارية من الألف إلى الياء.. وقد يقال إن هذا هو شأن علاقات الإنتاج فى أى سينما فى العالم.. ولكنك تستطيع أن تجد فى التكوين التجارى للسينما الإيطالية مثلا تيارات على اليسار من هذا التكوين نفسه.. أو تيارات متفتحة وليبرالية أو على الأقل مثقفة.. وأحياناً تيارات «ذكية» بحيث تدرك أن الفيلم السياسى نفسه يمكن أن يربح .. وهذه التيارات فى السينما الإيطالية المرتبطة أحياناً بالأحزاب أو النقابات أو الشخصيات الفردية هى التى تعطى الفرصة لأفلام روزى وداميانى وفولونتى مثلا للتواجد وسط الكم الهائل من الإنتاج التجارى التقليدى.. وهذا مرتبط بالطبع ارتباطاً وثيقاً بتواجد سينما خاصة جداً ولكن فى اتجاه آخر مثل سينما فيللينى وبازولينى..

بل أن هذه التيارات «الخارجة» على التكوين الاقتصادى التقليدى ليست حكراً بالطبع على السينما الإيطالية.. ففى السينما الأمريكية نفسها – خصوصاً فى السنوات العشر الأخيرة – تيارات سياسية تتناقض مع التكوين السياسى التاريخى لسينما هوليود تناقضاً يكاد أن يكون جذرياً.. والمشكلة هى أننا لا نرى فى القاهرة إلا سينما هوليوود..

ولا حاجة بالطبع إلى القول بأن شيئاً من هذه التيارات لم يكن موجوداً أبداً فى السينما المصرية وفى أشد عهودها «تفتحاً».. ولكن من الإنصاف أيضاً أن نقول إنه بينما كانت هذه التيارات الواعية فى السينما الغربية تنبع وتستند إلى نظم ديمقراطية فى الأساس ومناخ يسمح بانطلاق الأفكار بحرية والسماح بالحوار – بل والصراع أحياناً – بينها.. أياً كانت الاختلافات بالطبع بين مفاهيم الديمقراطية

وحدودها وقواعد «لعبة الصراع» نفسه فى هذا البلد أو ذاك.. فإن السينما المصرية فى الواقع – ولكى لا نلقى التهمة كلها عليها – تصدر عن مجتمع مغلق تماماً وأيا كان شكل النظام الحاكم أو «اللافتة» التى يرفعها فى هذه الفترة أو تلك من التاريخ المصرى الحديث.. وحتى فى أكثر فترات هذا التاريخ «ليبرالية».. وهى الفترات التى كان عمرها قصيراً دائماً لأنه سرعان ما كان يتم إجهاضها.. كانت تظهر على الفور رواسب أخرى تاريخية واجتماعية ودينية وطبقية وحتى نفسية تمنع انطلاق الأفكار من الأساس فضلاً عن حوارها أو صراعها.. وتجعل من قضية التعبير قضية مستحيلة فى الفكر والأدب والصحافة والفن عموماً وليس فى السينما وحدها..

لقد كان القمع – كل أشكال القمع الظاهر والباطن والمباشر والمستتر والخارجى وأحياناً الذاتى – يتصدى دائماً لأى محاولة جديدة للتفكير «بعيداً عن المألوف».. وفى تاريخ السينما المصرية بلاشك محاولات دائمة «لكسر القاعدة».. ولكنها محاولات فردية نادرة سرعان ما تم وأدها دائماً.. ليس بتدخل «السلطة العامة» دائماً.. فقد كانت السلطة تسمح من جانبها أحياناً بعرض هذه الأفلام وهذا أقصى ما هو مطلوب منها.. ولكن برفض الجماهير نفسها.. لأنها جماهير تم تشكيلها وتربيتها و«تهجينها» بشكل خاص.. وليس من المنطقى أن تفاجئنا «بشىء مختلف» ثم نتوقع منها أن تفهمه وتقبل عليه.. وهذه قضية حسمتها تجارب كثيرة فاشلة.. وهى مرتبطة بالطبع بالتكوين الاجتماعى العام وانتشار الأمية والمستوى الاقتصادى كما هى مرتبطة بنوع الأفلام المفروضة على جماهير السينما وهى أفلام لا تمهد ولا تعد المتفرج لتقبل أو تذوق السينما السياسية إلا إذا كانت مصاغة فى قالب التحقيق البوليسى المثير حول جريمة كما كان الحال فى فيلم **«زد»** الذى نجح نجاحاً نسبياً نتيجة للدعاية المكثفة التى سبقت عرضه.. وهى تجربة لم تنجح رغم ذلك مع فيلم **«الاغتيال»** لايف بواسية عن مقتل بن بركة لاختلاف ظروف عرضه رغم استخدامه نفس قالب التحقيق تقريباً..

السوق المصرى – اقتصادياً وجماهيرياً – ليس معداً بطبيعته إذن لتقبل الفيلم السياسى.. والسينما المصرية بحكم تكوينها غير مهيأة لإنتاج الفيلم السياسى.. ولذلك فمن السابق لأوانه أن يقال أن هناك سينما سياسية مصرية.. بعيداً بالطبع عن التعريف الكلاسيكى العام الذى يقول إن كل فيلم هو فيلم سياسى أياً كان تافهاً أو تجارياً.. فنحن نتحدث هنا عن التعريف المحدد للفيلم السياسى.. وهو تعريف

يمكن تعميمه أو تبسيطه بحيث يصبح «الفيلم الذى يتناوله قضية سياسية بشكل ما»..

ولكن لا يمكن فى نفس الوقت إنكار أنه كانت هناك محاولات دائماً.. وهى محاولات مرتبطة دائماً بأفراد وليس بتيارات.. ثم هى فى نفس الوقت ليست أفلاماً سياسية حتى بالمعنى الموسع أو المعمم الذى ذكرناه منذ قليل.. فهى لا تتناول «قضايا سياسية» أساساً وإنما تستند فى أحسن الحالات إلى خلفيات سياسية.. وهنا يمكن أن نقول إنه باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح التى كانت تستند إلى خلفية سياسية فليست هناك سينما سياسية مصرية على الإطلاق.. ويمكن إدخال بعض الأفلام الأخرى لهذا المخرج أو ذاك تحت هذا الباب.. مثل **«زائر الفجر»** لمدوح شكرى و **«على من نطلق الرصاص»** لكمال الشيخ المرتبطين بمناخ سياسى عام فى فترة ما.. ومن خلال تحليل موضوعى إلى حد كبير للظروف العامة للشخصيات والأحداث.. وواضح أنها محاولات سرعان ما كانت تجهض بشكل أو بآخر..

وواضح أننى أنحى جانباً موجة أفلام «الهجوم على الماضى».. وهى أفلام كانت موجودة دائماً فى كل مراحل السينما المصرية.. ولكن ما يذكره جيلنا بشكل واضح مثلاً هو أنه بمجرد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأت على الفور سلسلة أفلام تهاجم ما قبل ثورة يوليو.. الإقطاع والملكية والباشوات وما إلى ذلك.. وأصبح ضابط الجيش والفلاح و«ابن الجناينى» والعامل البسيط هم أبطال أفلام هذه المرحلة.. وأصبح ممكناً أن تصبح شخصيات تاريخية هامة مثل مصطفى كامل وسيد درويش موضوعات لأفلام.. ورغم اختلاف المراحل التاريخية فقد كانت هذه الأفلام نفسبها «تلوى أعناقها» - بضم التاء - بحيث تنتهى بتمهيد خاص لثورة يوليو.. وأن يوماً سيجىء يحكم فيه الشعب نفسه بفضل بطولة القوات المسلحة.. أو أنه سيجىء يوم يظهر فيه واحد من أبناء الأرض أو الفلاحين يحكم هذا البلد.. وأحياناً كان الفيلم يعجز عن هذا التمهيد بشكل درامى مقنع فكان يلجأ إلى «اليافطة» التقليدية التى تكتب على الشاشة بوضوح أن ثورة يوليو قامت فحلت كل هذه المشاكل والأوضاع الظالمة التى رأيناها.. وفى أحسن الفروض كانت الأفلام تنتهى بهذا المشهد الشهير للملك فاروق يخرج من الأسكندرية مطروداً ليركب اليخت «المحروسة» تلخيصاً لكل هذه المعانى..

ولم تكن كل هذه الأفلام – كما قلت – تستهدف تحليل المرحلة السابقة لثورة يوليو بهدف النقد الموضوعي وإيضاح الخطأ والصواب.. وإلا لاحترمناها كأفلام تتناول فترة بعد انتهائها لأنها لم تكن تستطيع التعرض لها وهى موجودة نتيجة كل الظروف التى سبق ذكرها.. ولكنها كانت أفلاماً تجارية عادية جداً.. ولكنها بدلاً من أن تكسب بالرقص والغناء والقصص العاطفية – التى كانت سائدة فى سينما ما قبل ٥٢ – التقطت الفرصة بذكاء لتغير جلدها وتتملق مشاعر الجماهير المتحمسة من ناحية.. كما تتملق النظام الحاكم الجديد من ناحية أخرى.. ولكن يجب أن نحذر اتهام كل من اشتركوا فى صناعة هذه الأفلام.. فلقد استغلت السينما التجارية بلاشك المشاعر الوطنية والنوايا الصادقة لفنانين مثل بدرخان ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ممن اشتركوا فى صنع سينما ما بعد يوليو..

ويمكن القول إذن بأن موقف السينما المصرية من التاريخ هو موقف غير أخلاقى.. بمعنى أنها كانت تنتظر سقوط مرحلة تاريخية ما لكى تنقض عليها بهدف الكسب وليس بهدف النقد الخالص.. ثم بهدف تملق المرحلة التالية.. التى بمجرد سقوطها هى أيضاً تنقض عليها نفس السكاكين.. فنحن نذكر مثلاً ما الذى حدث لثورة يوليو نفسها فى السينما المصرية بعد ١٥ مايو.. وكيف تذكر صانعو الأفلام فجأة مراكز القوى ومذبحة القضاء والمخابرات والزنازين وعمليات التعذيب المكررة فى كل الأفلام..

ويرتبط بالموقف غير الأخلاقى على سبيل المثال حذف مشهد استعراض الأسرة العلوية الحاكمة – محمد على الكبير – من فيلم **«غرام وانتقام»** ليوسف وهبى.. فالمشهد تم وضعه فى الفيلم تملقاً للملك فاروق الحاكم حينذاك وسليل تلك الأسرة.. ونفس المشهد تم حذفه بعد سقوط فاروق تملقاً لمن حكموا بعده.. وهى جريمة غريبة جدا على مستوى الفن والتاريخ وحتى «فن النفاق» نفسه.. وأغرب منها بالطبع وأشد إثاره للسخرية ما نراه حتى الآن عندما يعاد عرض بعض الأفلام القديمة فى التليفزيون من «الشطب» أو «الكشط» فوق صورة الملك فاروق التى نراها معلقة فى هذا المكان أو ذاك.. وهى حركة رخيصة بالطبع تتصور إنه يمكن إلغاء التاريخ بمجرد «كشط» صورة حاكم من فوق شريط الفيلم.

ولكننا – من باب الإنصاف – لابد أن نذكر أيضاً أن السلطات الإدارية – الرقابة على الأفلام مثلاً – كانت تطلب هذا العبث بالتاريخ أو على الأقل ترحب به.. وكان

السينمائيون من ناحيتهم يسارعون بتلبيته بلا أى مقاومة.. ولكن كانت هناك بالطبع محاولات مقاومة.. ففى فترة حديثة نسبياً.. وعند إقدام مخرج شاب جديد على إخراج أفضل أفلامه **«ليل وقضبان»** والذى كان يدور حول موضوع «القهر» بشكل مطلق ومن خلال شخصية مأمور سجن متسلط بشكل محدد.. اشترطت الرقابة أن تضع الشخصيات «الطرابيش» فوق رءوسها.. إشارة إلى أن هذا التسلط كان قبل ثورة يوليو التى ألغت الطرابيش.. وبمعنى أنه لم يعد هناك أى تسلط بعد ثورة يوليو.. وبعدها أصبح «شرط الطربوش» ضرورياً لتمرير أى فيلم يمكن أن يتناول شيئاً كهذا.. وأصبح هناك ما يعرف «بأفلام الطرابيش».. وهى الأفلام التى تقول شيئاً عن الحاضر ولكن بشرط إحالته إلى الماضى!

ويكون منطقياً مع كل هذه العوامل أن تثور المشاكل فى وجه كل محاولة للتعامل مع الحاضر.. حتى فى تلك الحالات النادرة التى حاول فيها السينمائى المصرى التعامل مع الحاضر وأياً كانت نواياه.. ولا ينكر أحد أن أفلاماً مثل **«شىء من الخوف»** لحسين كمال و**«ميرامار»** لكمال الشيخ كانت تتعامل مع الحاضر وفى ظل وجود عبد الناصر نفسه.. ولكن رغم أنها لم تكن أفلاماً سياسية بالمعنى الصحيح.. ولم تكن حتى تتعامل مع الحاضر إلا من بعيد إما بالرمز وإما بالثرثرة الفارغة.. فلم يمكن تمريرها إلا بصعوبة.. ووجد صانعوها أنفسهم أبطالاً وشهداء دون أن يقصدوا..

ثم بدأت مرحلة أخرى بفيلم **«الكرنك»**.. ونحن لا نناقش هنا رؤية نجيب محفوظ لعهد عبد الناصر كما يتناولها فى هذا العمل الأدبى المتوسط القيمة من الناحية الدرامية البحتة.. فواضح أن الفيلم حول رؤية نجيب محفوظ إلى شىء آخر لم يكن خليقاً بأن يثير أية مشاكل.. لولا أن رجلاً من «النظام القديم» هو الذى أثار الزوبعة كلها حفاظاً على شخصه هو فقط وليس حتى على النظام الذى كان جزءاً منه.. ولكن هذه الظروف المعاكسة.. خدمت الفيلم خدمة لم تخطر له على بال.. وكان الفيلم من ناحيته يقدم شيئاً جديداً ومختلفاً عن تلك الفترة.. فساعد كل هذا على نجاحه نجاحاً كاسحاً.. مهد الطريق – ولدوافع تجارية انتهازية بحتة – لموجة من الأفلام تقول نفس الشىء عن نفس الفترة: **«امرأة من زجاج»** لنادر جلال.. **«الهارب»** لكمال الشيخ.. **«طائر الليل الحزين»** ليحيى العلمى.. **«أسياد وعبيد»** لعلى رضا.. **«وراء الشمس»** لمحمد راضى.. وطبيعى أن النوايا تختلف وراء كل فيلم من هؤلاء.. كما

يختلف حجم الصدق وحجم الانتهازية.. وتضيع فيها الحدود بين صدق الفنان وانتهازية التاجر.. ولكنها شكلت فى مجموعها موجة واحدة أطلقت عليها الزميلة خيرية البشلاوى بذكاء هذه التسمية «موجة أفلام الكرنكة».. ولا يمكن التعرض لفيلم «احنا بتوع الأتوبيس» بمعزل عن هذه الموجة!

نشرة «نادى السينما» السنة ١٢ – النصف الثانى العدد ١٩- ١٩/١١/١٩٧٩

«احنا بتوع الأتوبيس»

٢- ملاحظات تفصيلية

يخرج المشاهد من فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** بشعور قاهر من الاكتئاب تتفاوت أسبابه من مشاهد لآخر.. ويهدف الفيلم بالتأكيد من صميم موضوعه وبنائه وأسلوب عرضه إلى خلق هذا الشعور المقبض الذى يسعى إليه صانعوه من البداية والذى نجحوا فى تحقيقه إلى أقصى حد..

ولكن نجاح «الصنعة الفنية» تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً ليس هو السبب الوحيد فى القدر الهائل من الإحساس بالقهر أو «النكد» بالتعبير الدارج الذى قد يكون أقرب إلي الدقة.. فهناك أسباب سياسية ترتبط بالإنتماء الدفين لكل مشاهد.. من أشد المتحمسين لعبد الناصر إلى أشد المعادين له.. فالفيلم يهاجم نظام عبد الناصر بعنف شرس وعلى طول الخط.. مما لابد أن يثير غضب أولئك الذين يرون فى هذا النظام فترة مضيئة من المد الوطنى والقومى والانتصارات المتوالية والتحولات الاجتماعية الخطيرة التي مارسها هذا النظام فيما سمى حينذاك بالاشتراكية وقوانين التأميم وعدالة التوزيع وما إلى ذلك.. وهم الذين لا يرون فى نفس الوقت أى سوءات أو عيوب فى ذلك النظام.. ومن هنا يبدو غضب هذا الفريق من فيلم «الأتوبيس» مفهوماً ومبرراً..

وهناك فى المقابل هؤلاء الذين يعادون نظام عبد الناصر إما بحكم مصالحهم وتركيباتهم الطبقية والاجتماعية التى هددها هذا النظام.. أو حتى هؤلاء الذين لم تكن لهم مصالح يمكن تهديدها ولكنهم تعرضوا بشكل أو بآخر لعمليات القمع المقصودة أو العشوائية التي لا ينكر أحد إنها صاحبت هذه الفترة القريبة من تاريخ

مصـر .. ومن الطبيعى أيضـا أن يخـرج هؤلاء وأولئك من فـيلم كـهذا بنفس شـعور الاكتئاب لأنه ذكرهم بفترة يعتبرونها سوداء..

وحتى أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «على الحياد» ظناً منهم أنهم بلا انتماءات سياسية – ونموذجهم التقليدى الرائع هو مرزوق الفيومى الذى لعبه فى الفيلم باقتدار عبد المنعم مدبولى.. وهو النموذج الغالب في الواقع على الأغلبية الساحقة من المشاهد المصرى.. وغنى عن الإيضاح أن تصورهم بعدم الانتماء هو انتماء من الدرجة الأولى فى حد ذاته وهو المسئول الأول من كل نكبات مصر فى كل عهودها– حتى هؤلاء لا يمكن أن يخرجوا بأى شعور بالابتهاج أو حتى بالراحة من فيلم يقول لهم إن هذه الشائعات التي رأوها طوال ساعتين ونصف كانت تحدث بين ظهرانيهم منذ سنوات قليلة جداً.. حتى لو حاول الفيلم أن يقنعهم من خلال مشهد الماء والخضرة والسماء الصافية الذى يعقب النهاية «الانتى كلايمكس» بأن هذا قد انتهى..

وكما يختلف موقف المشاهد العادى من فيلم «الأتوبيس» باختلاف موقفه من عبد الناصر نفسه.. فبديهى أن يختلف موقف الناقد.. وهو فى النهاية بل وفى البداية مشاهد عادى مضافاً إليه «أشياء أخرى» لو صح التعبير.. وليس هنا بالطبع مجال تقييم نظام عبد الناصر.. ولكن لا يمكن كما قلت التعرض لفيلم كهذا دون التعرض لهذا النظام.. وليست هناك فرصة للأسف للإفلات من هذه النقطة إذا أردنا شيئاً من الوضوح والموضوعية.. وهنا أجدنى مضطراً لأن أقول إننى ضد عبد الناصر وضد هذا الفيلم معاً.. ضد عبد الناصر لأسباب مختلفة تماماً عن أسباب اليمين الشرس واللاأخلاقى والذى يدافع عن مصالحه المباشرة الأنانية وضد مصالح الناس العاديين.. ولأسباب مختلفة أيضاً من دوافع النفاق والشماتة وتصفية الحسابات القديمة السائدة الآن.. ولأننى ببساطة وتواضع شديدين أرى أن عبد الناصر من أجل المكاسب الاجتماعية ضحى بالديمقراطية.. ووضع معادلة صعبة وهمية وضع فيها الخبز فى مقابل الحرية.. مع أن الاثنين يمكن توفيرهما معاً ببساطة.. بل لا يمكن توفيرهما فى الواقع إلا معاً وليس أحدهما على حساب الآخر.. وهذه خبرة وخلاصة كل التجارب والمذاهب عبر التاريخ..

وحتى على مستوى التغيير الاجتماعى والمكاسب الاشتراكية فلم يكن ما أنجزه عبد الناصر – دون الدخول فى أية تفصيلات – اشتراكية بأى مستوى.. حتى

المستوى المدرسى الطوباوى الساذج الذى درسناه فى الجامعة.. وإنما كان فى أحسن حالاته ما يسمى «برأسمالية الدولة».. وهو نظام اقتصادى سياسى معروف لطلبة الجامعة أيضاً ويمكن أن يكون أسوأ بكثير من الرأسمالية التقليدية السافرة.. ولذلك فقد كان ضرورياً أن تتردى الأوضاع الاجتماعية فى مصر على المدى الطويل والقصير معاً وحتى بالنسبة للطبقات الشعبية التي تصور عبد الناصر أنه يفعل ما فعله من أجلها..

إن أحداً من أشد الكارهين لعبد الناصر لا يمكنه إنكار أن عبد الناصر أحدث تحولات خطيرة فى مصر وفى المنطقة على المستويين السياسى والاجتماعى.. ويكفى إنه وضع فلسفة «الجماهير» أو «القاعدة العريضة» كما أصبحت تسمى الآن من باب التفكه والسخرية فوق فلسفة القلة الحاكمة.. ولكنه فرض هذه الفلسفة بعقلية «الضابط البورجوازى الوطنى» الذى أدار شئون شعب كامل بنفس منطق إدارة «أفراد الوحدة العسكرية الصغيرة».. وهو منطق لابد أن ينتهى باحتقار هذه الجماهير ذاتها وإلغائها إلغاء كاملاً أى ببساطة إلغاء الديمقراطية.. وهى غلطة – بل جريمة – لا يمكن أن تبررها مكاسب أخرى وهمية أو حتى حقيقية..

وإذا كان ضرورياً أن أعبر عن تجربة ذاتية.. فإننى أقول بلغة أبسط.. إننى كنت تلميذاً صغيراً يمارس السياسة ولو من خلال القراءة حين قامت ثورة يوليو وكنت مليئاً بالأحلام.. ثم أوقفنى نظام عبد الناصر عن مجرد التفكير منذ ١٩٥٢ وإلي اليوم.. وأعتقد أن هذه هى مأساة جيلى كله الذى فقد أخصب سنوات حياته ولن تعود نهائياً لأننا ببساطة لن نعيش نصف ما عشناه وانتهينا شيوخاً عاجزين عن مجرد التأمل..

كانت هذه المقدمة «السياسية» ضرورة لتحديد المواقف قبل التعرض لفيلم سياسى أساساً.. ولكى أقول من ناحية أخرى – ومن وجهة نظر شخصية على الأقل – أن سر قوة هذا الفيلم – وهو قوى جداً بكل تأكيد وبكل معانى القوة – هو أن كل ما قاله صحيح.. وكان يحدث فعلاً.. ليس فقط لأن الواقعة الصغيرة التى بنى عليها فاروق صبرى السيناريو من كتاب جلال الدين الحمامصى «حكايات من وراء الأسوار» هى واقعة صحيحة.. وإنما لأن كل الوقائع والقصص والشخصيات الأخرى التى بناها فاروق صبرى بذكاء وحبكة حول هذه الواقعة هى صحيحة أيضاً.. حتى لو لم تكن قد حدثت بذاتها.. فإن أمثالها بل وما هو أبشع منها قد حدث.

وقد يكون هذا هو سر الاكتئاب الذى خرجت به شخصياً من هذا الفيلم – أنا ومن يمكن أن أمثلهم – لأننا فقط تذكرنا أن هذا حدث.. وأقشعرت أبداننا أيضاً لأنه يمكن أن يعود فيحدث تحت ظل أى نظام يخبئه المستقبل.. ما لم تنتف الأسباب الجذرية التى ولدت تلك الأيام الكئيبة.

ومع ذلك أعود فأقول أننى – ومن نفس الزاوية السياسية – لم أرحب تماماً بفيلم «الأتوبيس».. لأن أفلاماً كهذه بالإضافة إلى مظاهر نفاق أخرى كثيرة بالطبع هى التى يمكن أن تصنع عبد الناصر.. وإذا سادت هذه الروح فى المسارعة فى الانقضاض على أى نظام بمجرد انتهائه ولمجرد القول بأن النظام التالى له هو أروع ما يكون.. ودون أن تفكر السينما المصرية طوال تاريخها كله فى الواقع في أن ترفع أصبعاً فى وجه أى نظام «حاضر».. فإن هذه الروح نفسها يمكن أن تصنع أى ديكتاتور آخر..

وقد يكون من حظ حسين كمال بالذات مخرج «الأتوبيس» إنه هو نفسه مخرج **«شىء من الخوف»** الذى قال مؤلفه ثروت أباظة إنه كان يهاجم بالرمز – الممكن الوحيد فى تلك الفترة – نظام عبد الناصر وهو «حاضر».. وأن عتريس هو عبد الناصر وفؤاده هى مصر.. وبالتالى يبدو «الأتوبيس» امتداداً «لشىء من الخوف».. وأن الفنان هنا يكون قد تحدث عن الماضى وهو حاضر.. ولكن الفضل فى **«شىء من الخوف»**.. لو كان ثمة فضل – هو لثروت أباظة الذى ينطلق من موقف سياسى واضح ومعلن.. ولكن لا أعتقد أن حسين كمال فى كلا الفيلمين معاً كان ينطلق من أى موقف سوى البحث عن مادة سينمائية مثيرة تسمح له بصنع فيلم جيد.

وحسين كمال مخرج جيد بالفعل.. يملك أدوات سينمائية جيدة.. ثم هو مخرج متميز فى إطار الإنتاج التجارى للسينما المصرية الذى لا يحاول من خلاله أن يبتذل نفسه.. وإنما يحرص على أن يقدم فى أفلامه القليلة نسبياً شيئاً محترماً.. ونحن لا ننكر على حسين كمال إنه قدم فى بداية عمله السينمائى أفلاماً محترمة إلى حد كبير.. بل أن **«البوسطجى»** بالتحديد واحد من أهم وأفضل أفلام السينما المصرية.. وحتى وهو يصاب بخيبة الأمل المريرة – مثل كثير من مخرجينا الجادين – فيتحول إلى الإنتاج التجارى فقد حرص على أن يظل من أكثر مخرجينا احتراماً وطموحاً فى التميز والتجديد.. فضلاً عن أن أدواته كمخرج كان يمكن أن تعطى أفضل بكثير لو أن ظروف العملية السينمائية فى مصر كانت أفضل.. وهو فى **«احنا بتوع**

الأتوبيس» بالذات مخرج جيد.. بل ويرتفع في بعض أجزاء الفيلم إلى جيد جداً.. بل إن أحد أسباب اكتئابنا من هذا الفيلم بالمعنى السابق هو إنه فيلم مصنوع جيداً جداً استطاع أن يعرض قضيته عرضاً جيداً على المستوي الشكلى وأن يجعله صادقاً ومقنعاً ومثيراً للأسى بل وللدموع نفسها أحياناً..

ولو أن «الأتوبيس» وقع في يد مخرج متوسط لما أحدث أى تأثير ولما أثار أى قضية ولما استحق سطراً واحداً يكتب عنه.. ولكنه فيلم قادم من مخرج جيد ومن كاتب سيناريو وممثلين فى أحسن حالاتهم..

ومع ذلك فهو يتحدث عن الماضى بجرأة لأنه أصبح ماضياً.. ودون أن تكون هناك أى «مناسبة سعيدة» لكى نعود فننبشه.. وأفلام «نبش القبور» هذه هى أفلام رخيصة جداً مع احترامى لصانعيها.. لأنها لا تذكرنا بالماضى حتى لمجرد أن نفهمه ونحذره فنمنع تكراره.. وإنما لأنه من السهل جداً - بل ومن المربح أيضاً - أن نهاجم الماضى بضراوة هرباً من الحاضر.. وهو على المستوى الفكرى هروب وتخدير وحبس للناس فى قفص الأيام القديمة التعيسة.

وأنت لا يمكن أن تحذر من فترة وتمنع تكرارها إلا إذا فهمتها جيداً وحللت كل عناصرها.. فكيف حدث ما حدث.. ولماذا ومن المسئول؟!

ولكن «الأتوبيس» يقع في كل أخطاء «الكرنكية».. فهو يهاجم لمجرد أن الهجوم على تلك الفترة أصبح ممكناً الآن.. ثم هو - مثل كل الأفلام المشابهة - لا يحتل الواقع ويرجع كل شىء أسبابه لكى يساعد الناس على فهم حقيقة ما كان يجرى لكى يمنعوا تكراره.. وهو لا يتعمق شيئاً على الإطلاق من عناصر الصورة.. وإنما يكتفى بالتقاط سطحها الخارجي المثير.. فهناك نظام فاشى يديره رجال غامضون (الإضاءة خافتة غالباً فى مكاتب هؤلاء الرجال الذين يحكمون البلد بالتليفون ومن خلال زبانية صغار أما متأنقين جداً وصامتين وأما عساكر وشاوشية قساة ومتجهمين وبعدها قطع مباشر إلى زنازين التعذيب الفسيحة حيث تقف «العروسة» التي يصلب عليها المعتقل وذراعاه ممدان على الجانبين لكى يتلقى الكرابيج.. وأحياناً تتدلى السلاسل الغليظة والحبال وأحواض الماء والكلاب الشرسة من الإكسسوار اللازم أحياناً.. والرجل المسئول عن هذا النظام كله هو عادل أدهم أو صلاح منصور..!) وهذا النظام الفاشى يكتم حرية الناس ويعتقلهم بلا سبب ويعذبهم من أجل الحصول على اعترافات مكتوبة وكأن كل قضية نظام عبد الناصر كانت هى

الحصول على اعترافات مكتوبة وموقعة وينتهى الأمر.. ولكنك لا تفهم شيئاً عن هذا النظام الفاشى وطبيعة تكوينه وأسبابه ومن الذين يديرون حركته بالضبط ولماذا وما هى قوى الصراع المتناقضة داخله.. أحياناً يشار إلى الشيوعيين والأخوان بمجرد التسمية.. ولكنك لا تعرف شيئاً عما يريده الشيوعيون ولا الإخوان.. ولا عن سر تناقضهم مع ذلك النظام.. وبديهى أنك لا تعرف شيئاً أيضاً عن موقف الفيلم نفسه من هذا الصراع.. فصانعو الفيلم أنفسهم لا يعرفون سوى أن هذا ممكن قوله الآن ليحقق ربحاً..

وبديهى أن نقطة بداية كهذه لصنع فيلم لا يمكن أن تجعله فيلماً أمينا فى التعرض للواقع أو التاريخ.. فهى نقطة أحادية الجانب حددت هدفها بوضوح دائرة مغلقة: المخابرات أو أى سلطة قمع أخرى فى جانب.والمواطنون الأبرياء - ومعظمهم شبان صغار وظرفاء ووطنيون وفى حالة حب غالباً - فى الجانب الآخر.. «وهات يا كرابيج»..!

ولقد كان هذا صحيحاً حقاً بل وكان يحدث كما قلنا ما هو أبشع منه.. ومن هذه الزاوية بالتحديد فهذه الأفلام صادقة.. ولكنها ليست أمينة.. وأرجو أن يكون هناك فرق.. إن عدم الأمانة هنا ينبع ليس فقط من عدم تحليل الواقع فقد يكون هذا قصوراً سياسياً يمكن غفرانه.. ولكن ما لا يمكن غفرانه هو الجانب غير الأخلاقى فى تناول الواقع.. فالصورة لم تكن «كلها» هكذا.. أو لم تكن هكذا «فقط»..

وبديهى أننا نختلف مع هذه الأفلام سياسياً وعلى خط مستقيم.. فنحن نرفض نظام عبد الناصر لأنه بقتله أية مبادرة خلاقة للجماهير ومصادرته لكل قدراتها ولكل تراثها الوطنى السابق والسماح لنفسه بالتفكير وحده باسمها جميعاً حول نفسه - بحكم مصالح الطبقة الجديدة التي ولدت معه تدريجياً وعلى مهل - إلى ديكتاتورية عسكرية عادية جداً من النمط الشائع في العالم الثالث.. ولكننا لا ننكر أبداً نزاهة وشرف عبد الناصر الوطنى وأحلامه الساذجة «والبيوريتانية» بالتغيير الاجتماعى وتغليب مصلحة الجماهير على مصالح الملاك بشكل هيكلى عام وبغض النظر عن التطبيق.. وواضح أن هذه الأفلام تهاجم نفس الفترة ولكن من الزاوية المعاكسة تماماً.. أى لحساب اليمين الذى يريد أن يصفى حساباته القديمة - وبديهى أن اليمين هو الذى ينتج السينما فى مصر كما ينتج أى شىء آخر - ولحساب الطبقات أو حتى الشرائح الاجتماعية التي سبق ضربها.. وبعض هذه الأفلام كان من «ابناء

البيوتات» الذين فرضت الحراسات على قصورهم.. وهى شجاعة فى تحديد الهوية تحسب لهذه الأفلام على أى حال..

ولا يمكن القول بأن «احنا بتوع الأتوبيس» يصفى حسابات اليمين الذى تم ضرب مصالحه فى عهد عبد الناصر.. لأنه على العكس يختار ضحاياه جميعاً من قاع المجتمع.. ولكنه يقع فى نفس خطأ موجة أفلام «الكرنكة» من حيث عرض جانب واحد من جوانب الصورة فكل ما نراه هو التعذيب الدائم والبشع لكل الأطراف ومن كل الاتجاهات وبلا أية اتجاهات.. بل أن الفيلم يركز على تلك المفارقة النادرة التي لابد أن تكون حقيقية لأن كثيراً مثيلاً لها قد حدث.. وهى أن يضيع مواطنان عاديان لمجرد «خناقة» تافهة مع كمسارى أتوبيس وسط طوابير المعتقلين لأسباب سياسية ولكى تتصاعد محنتهم على نحو عبثى إلى ذروتها المأساوية..

وإلى هذا الحد تصل مرارة الفيلم من تلك الفترة.. ويكون طبيعياً مع فقدان التحليل الموضوعى وعدم الرغبة فى تعمق كل عناصر الصورة أن يبقى فقط هذا العنصر الواحد والوحيد.. وأن تخرج الصورة نفسها بكل هذا السواد والكآبة التي تخلق فى المشاهد إحساساً مدمراً بالقهر..

وإذا كان «الأتوبيس» من هذه الزاوية لا يختلف عن سائر أفلام «الكرنكة».. فإن المدهش أن فيلم **«الكرنك»** نفسه – الذى أطلق السلسلة كلها – كان أكثرها موضوعية.. ربما لأن نجيب محفوظ حاول أن يعالج مرحلة عبد الناصر وحكم المخابرات من منطق التأمل ومحاولة التحليل.. وهو نفسه لم ينجح كثيراً فى ذلك.. ولكنه لم يكن مغرضاً ولم يكن يصفى ثأرات قديمة لحساب اليمين.. وإنما كان المندهش على الأقل.. ولذلك فقد رأينا فى «الكرنك» مأساة جيل عبد الناصر الذى تربى على مبادئه وشعاراته لكى يتم ضربه باسم هذه الشعارات نفسها.. ومن هنا يبقى فى «الكرنك» مجرد فضل «الدهشة».. فهناك محاولات للفهم وللتساؤل – مع كثير من التحيز بالطبع إضافة الفيلم إلى الرواية – وليس هذا التصميم المسبق الذى يعرف مقدماً الجانب الذى يختاره من الصورة ومع طمس الجوانب الأخرى..

ولكى يصبح هذا الكلام مفهوماً ومن خلال فيلم «الأتوبيس» نفسه فإن كثيراً من مكاسب مرحلة عبد الناصر حتى تلك التي أسيء تفسيرها وتم إجهاضها بسرعة مثل التزام الدولة بتعيين كل الخريجين وكحل مفترض لمشكلة اجتماعية عاجلة.. تتحول فى الفيلم إلى مثار للسخرية الساخطة.. فعادل إمام يتندر طول الوقت لكونه

مهندس جيولوجيا ولكن تم تعيينه موظف تسليم واستلام فى جمعية الرفق بالحيوان.. ولكن لا الفيلم ولا جابر عبد ربه - الذى يمثله عادل إمام - يقولان لنا شيئاً عما كان يمكن حدوثه لو لم يتم تعيين جابر عبد ربه أصلاً.. فما الذى كان يمكن لأسرته الفقيرة التي تنتظر «أول مرتب» أن تفعله لو أن ابنها تخرج من الجامعة قبل عبد الناصر وفى ظل نظام ملكى استعمارى اقطاعى رأسمالى يترك كل خريج ليواجه مصيره بنفسه وحسب قدراته الخاصة؟.. بل إن الفيلم لا يحاول أن يقول شيئاً عن كيف كان يمكن لشاب ريفى فقير مثل جابر عبد ربه أن يلتحق بالجامعة أصلاً قبل عبد الناصر؟..

وهذا نموذج للموقف «أحادى الجانب» فى تناول الواقع والتاريخ.. يصلح مدخلاً لتحليل نماذج أخرى..

نشرة «نادى السينما» - السنة ١٢ - النصف الثانى العدد ٢٠ - ١٩٧٩/١١/٢٦

«احنا بتوع الأتوبيس»

٣- ملاحظات تفصيلية

يريد فيلم **«احنا بتوع الأتوبيس»** أن يقول إن إحدى شخصيتيه الرئيسيتين قادمة من الريف المدقع.. فيبدأ بمناظر طبيعية للحقول والسماء والأشجار والماء المتدفق.. وهذا هو تصور حسين كمال للريف في كل أفلامه.. وملابس الفلاحين هي نفس ملابس فلاحي التليفزيون المصري.. أشياء نظيفة دائماً وريف مصقول تماماً يذكرنا «بريف محمد كريم».. حتى لو كانت هذه الصورة مناقضة لما يريد الفيلم أن يقوله من أن هؤلاء الناس فقراء جداً وفي حاجة ماسة إلى ابنهم الشاب الوحيد الذي يبدو أنه تعلم في هذه القرية.. ولذلك ففي مشهد البداية تحتشد أسرة جابر عبد ربه (عادل إمام) المهندس الجيولوجي الذي وصله خطاب التعيين في القاهرة.. والجميع يودعونه بالقبلات والأحضان دون أن ينسوا المطالب العديدة التي ينتظرونها من أول مرتب.. ودون أن ينسى حسين كمال أيضاً أن يجعل أخت جابر الشابة تناديه «آبيه جابر» دليلاً على أنه ريف متحضر جداً.. والجميع لامعون وظرفاء ولا يبدو أنهم يعانون من أي مشكلة.. إلى حد أن كل ما يطلبه شباب القرية من جابر أن يحضر لهم من القاهرة منشطاً جنسياً.. وليتحول المشهد المقصود به التركيز على فقر الأسرة واحتياجها الشديد لابنها الوحيد الذي تعلم وتم تعيينه ويمكن أن يقبض مرتباً محترماً من الحكومة.. يتحول إلى مشهد صاخب تختلط فيه الغمزات الجنسية بحوار عادل إمام مع حذائه الوحيد المهلهل فيما يبدو أنه مشهد إنساني.. ولكنه يصبح مشهداً يضيع هدفه الأساسي تحت وابل من المرح المفتعل..

وتصبح القضية الأساسية - التي يفترض أنها محورية جداً بالنسبة لتطور الفيلم بعد ذلك وفقد هذه الأسرة لعائلها الوحيد هذا بعد قليل - تصبح شيئاً شديد التميع لا يحقق غرضه المأساوي ولا الكوميدي.. فضلاً عن خلل عدم التوازن في بناء السيناريو من الناحية التكنيكية البحتة.. فهنا إسهاب شديد في تقديم هذه الشخصية - جابر عبد ربه - وأصولها الريفية.. وعلى حساب الشخصية الأخرى

التى نتعرف عليها بعد ما يقرب من نصف ساعة - مرزوق الفيومى - والتى لعبها عبد المنعم مدبولى الذى يقدمه الفيلم تقديماً مباشراً مفترضاً أنه ليس فى حاجة إلي نفس هذا الإسهاب فى التقديم..

وربما جاء هذا التوازن المختل من نظرة الفيلم إلى «النجم».. بمعنى أن عادل إمام أكثر نجومية من عبد المنعم مدبولي.. وكما يجرى عادة في السينما المصرية.. فإنه لابد من العناية بمساحة النجم أكثر..

ولكن ما هو أهم فى هذا الجزء الريفى الذى اعتبره السيناريو مدخلاً لقضيته الأساسية.. واستكمالاً لرؤية المخرج للريف.. فإننا نسمع أولاً ومع مناظر السماء الزرقاء والخضرة اليانعة أغنية «ليا مين غيرك يا بلدى ليا مين.. ياللى علمتينى إيه معنى الحنين».. وهى كلمات بلهاء لا تعنى شيئاً لا بالنسبة لمعنى مصر عند المصريين.. ولا بالنسبة لموضوع الفيلم نفسه الذى لم يكن حب مصر موضعاً للنقاش فيه.. كما لم تكن قضيته قضية أى نوع من الحنين من قريب أو من بعيد.. ففى فيلم عن القهر من سلطة غاشمة وبلا منطق يصبح لا مجال لكلمات رخوة مستهلكة كهذه تساهم فى تمييع المسائل أكثر مما هي مائعة.. خصوصاً وأن الفيلم يجعل من هذه الكلمات الركيكة جزءاً من القصيدة التي ألفها طالب الجامعة الشاعر محمود عبد الحميد الذى يتحول فى النصف الثانى من الفيلم إلي إحدى أهم شخصياته.. والذى تصبح قصيدته تلك أحد المفاتيح الأساسية فى بناء الأحداث.. وإذا كان الفيلم يريد أن يقول إنه يتحدث عن حركة الطلبة فى أيام عبد الناصر وبعدها.. فلم يكن الطلبة بالتأكيد يخوضون معاركهم تحت شعارات زائفة أو قصائد رخوة كهذه.. الأمر الذى يقودنا بالضرورة إلى شخصيات طلبة الجامعة أنفسهم الذين وضعهم - رغم انتماءاتهم المختلفة - فى مواجهة السلطة.. وهى نماذج شائهة أو تم تشويهها لإفراغ حركة الطلبة من أى محتوى جاد وتحويلهم إلى نماذج رمزية - بل بالتحديد كاريكاتيرية - بلا أى قيمة.. وهو الأمر الذى قد نتحدث عنه بتفصيل أكثر بعد قليل..

وفى الجزء الريفى أيضاً لا نستطيع أن نغفل شخصية الأب.. هذا الفلاح الفقير الذى أنفق كل ما يملك على تعليم ابنه جابر عبد ربه والذى أصبح ينتظر الآن نوعاً من «العائد» من مرتب ابنه.. إن المضمون الاجتماعى لهذه العلاقة يتحول إلى سلسلة من الدعوات للابن المسافر إلى القاهرة.. ومن أب سمين يتمتع بصحة طيبة جداً ويلبس رداء غالياً أنيقاً لا يتوفر عادة إلا لاقطاعيي الريف.. خاصة ونحن نلاحظ

أيضاً أن هذا الفلاح السينمائى لا علاقة له بالريف أو بالعمل أو بالأرض سوى أن يفترش سجادة الصلاة طول الوقت إما شارعاً فى الصلاة وإما منتهياً منها رافعاً وجهه باستمرار إلى السماء بالدعوات ودون أن تهتز له خلجة واحدة بالقلق حتى في المراحل المتقدمة من الفيلم عندما يتعقد موقف ابنه..

وينتقل الابن بعد ذلك إلى القاهرة لنجده وقد عثر فجأة على مسكن جاهز فى حجرة فوق السطوح.. ولكن ديكور هذه الحجرة يحولها إلى شقة عظيمة لا تتفق مع قدرات شاب فقير كهذا حتى مع أسعار المساكن فى الستينيات.. وهو الخطأ الوحيد فى ديكور نهاد بهجت الذى قدم فى باقى ديكورات الفيلم – وبالذات مكتب رمزى مأمور السجن (سعيد عبد الغنى) وفى شقة عبد المنعم مدبولى مستوى جيد جداً.. ويقدم الفيلم «شلة» أصدقاء جابر عبد ربه من أيام الدراسة نفس التقديم التقليدى للشباب.. مجموعة من الرقعاء الأثرياء فى سيارة مكشوفة ومعهم مجموعة من الفتيات المنحلات ومعهم جميعاً سونيا التى يقدمها له أحد أعضاء الشلة باعتبارها «خطيبتى لمدة ١٢ ساعة» – تقوم بالدور إسعاد يونس وهى بالمناسبة ممثلة جيدة جداً لا تجد أبداً فرصتها الحقيقية – وسرعان ما يتم الاتفاق على «جلابية بارتى» فى حجرة جابر الذى أصبح «جابريتو» تمشياً مع المنطق التقليدى الساذج للسينما المصرية عن فساد وانحلال أبناء الذوات..

ولا يكون لهذه الحفلة – ولا لكل هذا الجزء الأول من الفيلم فى الواقع – أى مبرر ولا أى وظيفة درامية أو موضوعية فى بناء الفيلم نفسه سوى مجرد الثرثرة و«الراحة» الشديدة فى السرد.. تمهيداً للدخول فى صلب الموضوع.. ففى فيلم زمنه ساعتان ونصف.. تمضى ساعة كاملة بالضبط فى مثل هذه الثرثرات قبل بدء واقعة الأتوبيس نفسها.. وهو خلل فى القياس والتوازن لا مثيل له حتى على المستوى الحسابى..

إن كل وظيفة «الجلابية بارتى» – فضلاً عن تقديم جزء «فرايحى» صاخب لابد منه فى فيلم يلعبه أكبر ممثلى كوميديا فى البلد – هو أن تعجب سونيا بجابر.. فتقنعه بهذه النظرية العبقرية فى التعالى على الناس ومعاملتهم بعجرفة: «احنا فى زمن يعتمد أوى أوى على المظاهر.. القوى فيه صوته مسموع وكلمته ماشية.. إنما الطيب بيعتبروه ضعيف ويضيع فى الرجلين» ويعتبر الفيلم هذا الدرس الذهبى نوعاً من نقد الفترة التي يتحدث عنها.. ولا يذكر شيئاً بالطبع عما إذا كانت هذه

الأخلاقيات مرتبطة فعلاً بتلك الفترة أم أنها مازالت مستمرة ومتضخمة أكثر مع نوع الطبقة التى أصبحت تملك بعد ذلك كل شىء وبكل قيمها التي فرضتها على المجتمع المصرى.

ولكن الغريب أن هذه النصيحة التى أريد بها النقد الاجتماعى.. وسواء أكانت صحيحة أم لا.. لا تكون لها فى نفسها أى وظيفة سوى تحريض جابر على معاملة جاره مرزوق الفيومى (مدبولى) بازدراء شديد.. ولمجرد تصعيد موقف كوميدى.. فمرزوق - وبسذاجة منقطعة النظير - يتصور أن جابر مادام قد أهانه بهذا الشكل.. لابد أن يكون «مخابرات».. وهذا هو الاحتمال الوحيد الذى تركه الفيلم أمام مرزوق.. ففى تلك الأيام - يريد الفيلم أن يؤكد - كان مرزوق نموذجاً للمواطن المصرى العادى.. والموظف الصغير المرعوب من أى شىء ومن كل شىء والذى يريد فقط أن يربى أولاده.. وأى أحد يمكن أن يهينه فهو مخابرات.. وهى معادلة عبقرية بسيطة جداً لخص بها الفيلم نظام عبد الناصر كما يفسره هو..!!

وهذا التفسير نفسه.. الذى تم زرعه وتصعيده من خلال مواقف كوميدية ذكية ومضحكة بالفعل.. لا علاقة له أيضاً بقضية الفيلم.. فمدبولى تصور أن إمام مخابرات.. ثم اكتشف بعد اعتقالهما معاً أنه ليس مخابرات.. ولكن ما أهمية ذلك؟.. وماذا لو أن مدبولى عرف حقيقة إمام من أول لحظة.. وقامت علاقتهما كجيران على أساس مختلف.. ونشأت حتى قصة الحب بين عادل إمام ومشيرة ابنة مدبولى - وهى من أجمل وأعذب مشاهد الفيلم وأفضلها تنفيذاً وأكثرها صدقاً ورقة.. بل ومن أجمل مشاهد الحب فى السينما المصرية كلها - ثم وقع الاثنان معاً في مأزق الأتوبيس الرهيب وتوالت أحداث الفيلم بعد ذلك بشكل منطقى.. ما الذى كان يختلف فى بناء الفيلم منذ لحظة ركوب الاثنين معاً لنفس الأتوبيس والتي انفق الفيلم ساعة كاملة قبل الوصول إليها؟

الجواب - فيما أتصور - إن الفيلم وجد هذه الثرثرة فرصته الوحيدة - ربما لعجز فى تصميم السيناريو بشكل آخر - لكى يرسم تفاصيل صورة نظام عبد الناصر فصورته تتصدر كل المكاتب تأكيداً على أن هذا الرجل الميت هو المسئول عن كل هذا الذى حدث.. والشعارات تملأ كل الجدران.. حتى شقة مدبولى نفسه الذى يعمل فى شركة مليئة «بالطبيخ».. والذى لا تجد زوجته عقيلة راتب فى السوق إلا «الكوسة».. وكلها رموز شديدة السذاجة والرخص استهلكت حتى على المستوى

اللفظي.. وشخصية مدبولى نفسها رغم ثرائها المعتنى به ورغم أداء مدبولى نفسه الممتاز الذى وصل فى هذا الفيلم إلى قمته.. هى شخصية تخطت حدود «التكثيف» إلى المبالغة الكاريكاتيرية التي قد تحقق عكس الهدف المقصود.. فأكثر المرعوبين فى ظل نظام عبد الناصر لم يكن يقرأ «الميثاق» بصوت عال لكى يسمعه «المخبر» الساكن فوقه.. ولو كنت أنا هذا المخبر لاستربت فى هذا الرجل الأبله ولأحسست أنه متورط فى شىء ما ولأبلغت عنه!

ويصل الفيلم إلي أفضل أجزائه – كتابة وإخراج – بدءاً من محطة الأتوبيس.. فكل شىء يبدأ ويتطور بشكل منطقى.. وتسود الجدية فى تصعيد إيقاع الأحداث وحتى لحظة تجمع المعتقلين فى السجن.. ويقدم حسين كمال أفضل مستوياته كمخرج فى هذه المشاهد.. ولكن تظل الثغرة هى فى اختيار النماذج التي يريد الفيلم أن يقول أنها ضحايا نظام عبد الناصر.. ففى لقطات سريعة متتابعة تبدأ حملات الاعتقال..

فنرى نماذج من الجامعة والريف والمكاتب ومن حق الفيلم أن يختار نماذج «تلخص» الفئات المقبوض عليها بالطبع.. ولكن «التلخيص» لا يعنى أن تختار فلاحاً وشيخاً معمماً ومجموعة من الطلبة.. فلابد أن تقول لنا ما الذى وراء هذا الفلاح وذاك الشيخ وهؤلاء الطلبة.. وإلا أصبح المعنى الوحيد المستنتج هو أن نظام عبد الناصر كان يعتقل كل الفلاحين وكل رجال الدين وكل الطلبة وهذا غير صحيح لا تاريخياً ولا حتى سينمائياً.. وكما كان هناك أبرياء كثيرون أضيروا فى ظل نظام بوليسى فقد كانت هناك عناصر كثيرة في الريف عارضت عبد الناصر حفاظاً على ممتلكاتها وثرواتها الإقطاعية وضد مصالح الفلاحين المعدمين الذين قام نظام عبد الناصر فى البداية – وقبل تحريفه إلى قمع ديكتاتورى – دفاعاً عنهم..

ونفس الشىء يمكن أن يقال عن رجال الدين الذين «لخصهم» الفيلم فى شيخ معمم وضع فى المعتقل.. فلم يكن كل رجال الدين ملائكة أطهاراً يرددون الآيات القرآنية مثل هذا الشيخ.. وإنما يعرف الجميع أن بعض الاتجاهات الدينية المتعصبة والمتهوسة يمكن أن تقود المجتمع إلى الجهالة تحت دعاوى ليست من الدين فى شىء سواء فى عهد عبد الناصر أو بعده وإلى اليوم.. وحين ترفع هذه الاتجاهات السلفية سلاح الإرهاب فرضاً لتصوراتها لا يصبح من يوضعون منها فى المعتقل ملائكة أبراراً كما قدمهم هذا الفيلم..

أما الطلبة فكانوا الفئة الوحيدة التى حاول الفيلم أن «يتعمقها» وإن يكن بمنطقه الخاص فى تمييع الأمور وتسطيحها.. والنماذج الثلاثة التي اختارها من الطلبة أقل ما يقال عنها أنه لا علاقة لها بحركات الطلبة المتوالية ودورهم الإيجابى في الحركة السياسية والاجتماعية العامة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. والفيلم يفرغ هذه الحركة من كل جوهرها ليلتقط فقط نماذجه التي تصور أنها «رمزية» طبقاً لمنهجه فى «التخليص» الكاذب والشائه فهناك يونس شلبى بكل ما يمكن أن يوحى به بتكوينه الكوميدى الخاص رمزاً لقطاع الطلبة البلهاء.. هناك الطالب الدموى العنيف الشرس الذى يرمز لليسار بالطبع داعياً باستمرار إلى حمامات الدم بلا منطق ولا هوية سوى «الحقد» والتخريب والتدمير وإسالة الدم.. ثم هناك الشاعر الذى يرمز به الفيلم ليس إلي اليمين بالطبع، وإنما «للقوى الوطنية» بالمعنى السائد.. فهو يتحدث عن «مصر» وهمية تبدو كأنها خاصة به هو.. وكأن كل النماذج الأخرى لا تنتمى هى أيضاً لمصر ولكن بمنهج مختلف وهو يتحدث لذلك فى قصيدته عن «بلدى» وكأنها بلده هو وحده.. ودون أن تدل قصيدته البلهاء عما يريده لبلده بالتحديد.. وعما يختلف به عن الآخرين.. سوى أنه يدعو دائماً إلى «الحب».. وهى دعوى مضحكة جداً وشديدة الانتهازية.. أولاً لأنها لم تكن سائدة فى تلك الأيام وإنما تتمشى فقط مع الحاضر وتغازله.. وثانياً لأنها من منطق الفيلم نفسه - لم تكن حلاً لمواجهة نظام شرس كهذا الذى قدمه لنا الفيلم.. ومن هنا أصبح منهج الشاب اليسارى أكثر إقناعاً.. وعلى عكس ما يقصده الفيلم!..

إن كل القضايا مختلطة إذن في فيلم هام جداً كهذا.. لأنه «تلخيص» موجة كاملة من الأفلام لا تريد من نبش الماضى الا تملق الحاضر.. وهى أفلام بهذه السذاجة والمباشرة وفقدان التحليل والموضوعية والإنصاف والنظرة الواحدة إلى جانب واحد من الصورة لا يمكن أن تخدم أى حاضر.. ولكن أهمية الفيلم هى فى مستواه التنفيذى الجيد فى حدود مستوى السينما المصرية.. ولعبة الذكى على أوتار العواطف والكوميديا والميلودراما التى يغرق فيها المتفرج التقليدى الطيب لأفلامنا.. ولكن حتى فى حدود الصنعة المحكمة فى السيناريو والإخراج والديكور والتمثيل.. هل أرضى هذا الفيلم حتى جمهوره الطيب نفسه؟

نشرة «نادى السينما» السنة ١٢ - النصف الثانى العدد ٢٠ - ١٩٧٩/١٢/٣

نجوى الخائفة من شى ما..!

يبدو أنه أصبح ضرورياً أن نسلم بأن السينما المصرية لا تستطيع أن تصنع معجزات.. رغم أن المطلوب منها لا يمت للمعجزات بأى صلة.. مجرد موضوعات مبتكرة إلي حد ما.. ومجرد الخروج من دائرة الحوادث النادرة التى تقع بنسبة واحد فى الألف.. مع تجاهل ٩٩٩ حادثاً آخر يحدث كل يوم ويمكن أن يصبح فيلماً جيداً..

فسواء أكان المنتجون هم الذين يفضلون هذا النوع من الأفلام.. أو أن الجمهور نفسه هو الذى يطلب هذه الأشياء.. لقد أصبح قدر السينما المصرية أن تلتقط فقط الأشياء «الغريبة» أو التي تتصورها هى غريبة.. لكى تصنع منها أفلامنا..

والمسألة معقدة جداً.. فلابد من تغيير نظرة المنتجين والمتفرجين معاً.. ولابد أن تبنى السينما نفسها واقتصادها وتوزيعها وعرضها على أسس جديدة.. ولا وقت لذلك عند أحد.. ولا وقت لدينا نحن أيضاً لتكرار هذا الكلام أكثر من ذلك.. ولذلك أصبحت شخصياً أرحب حتى بالمستوى الحرفى المتقن إلى حد ما.. وأفرح حتى عندما أرى فيلماً حاول صانعوه على الأقل أن يصنعوا شيئاً جاداً..

وبهذا المنطق.. فإن **«خائفة من شيء ما»** هو فيلم جاد بلاشك.. وهو يناقش شيئاً «مختلفاً» على أى حال.. وتحس أن كل من اشترك فيه حاول أن يتقن عمله.. وحتى هذه أصبحت ميزة عظيمة فى السينما المصرية!

فنحن أمام فيلم يحذر البنات من ركوب عربات الغرباء على طريقة «الأوتوستوب».. وهى ظاهرة بدأت تنتشر بالفعل كمواجهة لأزمة المواصلات.. ولكن الفيلم بالطبع يلتقط من هذه الأزمة فقط إمكانيات الإثارة البوليسية.. فهناك زئر نساء هو أبو بكر عزت يلتقط الفتيات في عربته ويغرر بهن فى فيلا أنيقة.. وهو بعد أن يفترس بالفعل فتاة بريئة هى صفية العمرى يحاول أن يغرر أيضاً بفتاة بريئة

أخرى نجوى إبراهيم.. فهكذا كل الفتيات بريئات وهذا الرجل هو الشرير وحده و«نازل تغرير» بالضحايا البريئات..!

وتتدخل الصدفة النادرة لتنقذ الفتاة المسكينة في آخر لحظة حين يدخل في نفس اللحظة لص «لا به ولا عليه» جاء إلى الفيلا «ليؤدى عمله» ويسرقها فإذا به يشهد محاولة الاغتصاب فيقتل الثرى الذئب وينقذ الفتاة.. ويقال هذا كله في أول ربع ساعة لكي تستغرق بقية الفيلم الطويل جداً بلا مناسبة.. التفاصيل المعروفة عن التحقيق البوليسى واتهام الفتاة بقتل الثرى.. بينما تكون هي قد دخلت حياة اللص عزت العلايلى لتكتشف أنه لص شريف يسرق لكي يعول ابنته الجميلة الكسيحة وكنتيجة لظروفه الصعبة تتستر عليه الفتاة بالطبع معرضة نفسها للإتهام.. ولكي تكون هناك «مسائل» أخرى تصنع رواية متشابكة.. تكون هناك قصة حب أيضاً بين الفتاة وأستاذها في كلية الحقوق رشدى أباظة.. بل وتلميحات لقصة حب بينها وبين «الحرامى الجدع» نفسه.. وقصة خطوبة فاشلة أخرى مع حسين الشربيني.. ثم ظهور الحقيقة في آخر لحظة.. واعتراف اللص الشهم بأنه هو القاتل..

أشياء كثيرة من الصعب إخضاعها لمنطق الواقع.. فهي أشياء تحدث فعلاً.. ولكنها تحدث بالصدفة البحتة.. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نرفضها.. لأن كل عناصر الفيلم مصنوعة بإتقان.. وهناك حبكة سيناريو بلاشك ويحيى العلمى في أحسن حالاته كمخرج.. ونجوى ورشدى وعزت وبالذات جميل راتب في أحسن حالاتهم أيضاً..

فكيف يمكن أن نرفض؟.. هو احنا لاقيين؟!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٩/١٢/٢٩

أفلام عام : ١٩٨٠

«خللى بالك من جيرانك»

كوميديا اغسل يديك قبل الأكل وبعده

هناك أسباب كثيرة جداً بالطبع لصنع الأفلام.. ولكن هل يمكن أن يصنع فيلم من ساعتين تنفق عليه آلاف من الجنيهات ويعمل فيه مائة إنسان على الأقل بدءاً من كاتب السيناريو إلى عامل العرض الذى يدير الفيلم فى دار السينما من أجل أن يقول الفيلم فقط نصيحة يمكن كتابتها على ظهر كتاب المطالعة مثل: «اغسل يديك قبل الأكل وبعده!»؟

يخيل إلى أن هذا هو ما فعله بالضبط فيلم **«خللى بالك من جيرانك»**. فبعد ساعتين كاملتين من محاولات إضحاكنا والبحث عن أى شىء يصلح مادة لهذا الإضحاك.. وبعد أن تنجح هذه المحاولات أحياناً وتفشل أحياناً ولكننا نتململ فى مقاعدنا فى كل الأحيان فى انتظار «جملة مفيدة» يقولها لنا الفيلم. لا تكون هذه الجملة المفيدة سوى أنه من الأفضل لنا – فى حالة عثورنا على مسكن جديد – أن نتجنب الاختلاط بجيراننا.. وأن نغلق بابنا على أنفسنا فلا نكلم أحداً ولا يكلمنا أحد.

وهى مسألة كنا نعرفها بالتأكيد قبل أن ندخل هذا الفيلم.. وليست فى حاجة إلى كل هذا العناء من صانعى الفيلم.. ولامنا نحن أنفسنا ونحن ندفع ثمن تذكرة مرتفعة كما ندفع وقتاً كان يمكن استغلاله فى شىء آخر.. وهى نصيحة فى نفس قيمة نصيحة أى أم وهى تودع ابنها وهو ذاهب إلى المدرسة فى الصباح: «خللى بالك من العربيات.. وماتنزلش من على الرصيف!!»

ونصائح الأمهات لا تصلح أفلاماً دائماً.. فالسينما بالقطع هى شىء آخر..

وإذا تصور البعض أن الفيلم الكوميدى يمكن أن يقول أى شىء يدخل فى باب الدردشة مادام ينجح فى إضحاك الناس.. فهو تصور خاطئ بالطبع.. ولسنا فى

حاجة إلى أن نعيد مرة أخرى دروساً ساذجة عن قيمة الفيلم الكوميدى باعتباره أكثر أنوا ع الأفلام جاذبية لدى كل الناس وفى العالم كله.. ولسنا فى حاجة أيضاً إلى أن نذكر أحداً مرة أخرى بأن هذا الفنان الكوميدى أو ذلك الفيلم الكوميدى كان عظيماً.. وكان يقول أخطر الأشياء وأكثرها عمقاً ولكن فقط بأسلوب كوميدى..

وبالتأكيد لن نقول شيئاً من هذا لكاتب سيناريو «خللى بالك من جيرانك» فاروق صبرى ولمخرجه محمد عبد العزيز بالذات.. فهما يعرفانه أكثر منى.. والغريب أن أفلامهما السابقة سواء المشتركة بينهما أو التى لم يعمل أحدهما فيها مع الآخر.. كانت تحرص دائماً على أن تقول شيئاً ذا قيمة..

ويكاد ينطبق على فاروق صبرى ككاتب سيناريو ومنتج نفس ما ينطبق على محمد عبد العزيز كمخرج.. فقد كان الاثنان يمثلان اتجاهاً جديداً إلى حد ما فى الكوميديا السينمائية المصرية.. وهى الكوميديا التى اصطلحنا على اعتبارها «نظيفة» و«راقية» وصفات أخرى كثيرة كهذه.. وهى كوميديا مرتبطة إلى حد ما بمشاكلنا ومفارقاتنا وحتى أخطائنا الاجتماعية.. ودون أن تخيف كلمة «الاجتماعية» هذه أحداً.. لا الفنان ولا المشاهد معاً.. بدليل أن أفلامهما كانت تنجح إلى حد كبير..

وإذا كان البعض قد اتفق على أن محمد عبد العزيز هو امتداد لكوميديا فطين عبد الوهاب الذى طور الفيلم الكوميدى المصرى بعد الريحانى بشكل واضح.. فقد كان فاروق صبرى من ناحيته يشق اتجاهاً ناجحاً جداً ومحترماً فى الكتابة الكوميدية وحتى فى الإنتاج.. فنشهد بأنه لم يحاول حتى كمنتج أن يصنع شيئاً مسفاً أو هابطاً ولكن سريع العائد.. وصحيح أننا كنا نلمس فى هذا الفيلم أو ذاك آثاراً من هذا الفيلم الأمريكى القديم أو ذاك.. ولكن هذا نفسه مطلوب ويمكن تشجيعه خروجاً من أزمة النصوص والأفكار التي يفتعلها البعض.. ومادام فاروق صبرى نفسه ينجح فى الاقتراب بهذه الأفكار إلى الطابع المصرى المقنع من ناحية أخرى..

ولكننا فى «خللى بالك من جيرانك» أمام فكرة أحسست أنا شخصياً بمصريتها.. بمعنى أنها ليست مستندة إلى هذا المصدر أو ذاك.. ومع ذلك تظل القضية هى: ما الذى أراد هذا الفيلم أن يقوله؟

إن لازمة الإسكان علاقة بالموضوع.. فالمحامى الشاب عادل إمام المتزوج حديثاً من لبلبة بعد أن أقاما عدة أيام عسل فى أحد الفنادق يبحثان عن مسكن دائم.. وهو

يرفض أن يقيما فى بيت أمها مديحة يسرى.. وهى ترفض الإقامة فى بيت أمه.. مشكلة مصرية تماماً وواقعياً ويمكن أن توحى بآلاف الأفكار المضحكة.. ولكن المشكلة تختفى تماماً بمجرد أن يعثر الإثنان على شقة مفروشة فى قمة إحدى العمارات وبمائتى جنيه فى الشهر كما سمعنا الزوجة تقول مرة.. وبستين فقط كما سمعناها تقول مرة أخرى..

صحيح أن هناك تفصيلاً فى مساوئ الشقة المفروشة.. والخدعة أو «السرقة» التى يمارسها الملاك بجرأة دون أن يردعهم أى قانون حين لا تكون الشقة مفروشة أصلاً بأى شيء.. وصحيح أن هناك تركيزاً على المصعد المعطل دائماً وإلى الأبد - وهى ظاهرة مصرية تماماً - والنوافذ المكسورة وأقصى أشكال الاستغلال لبحث الناس عن مأوى.. ولكنها مجرد «نكت» عابرة في الفيلم ينجح الفيلم فى إضحاكنا عليها ونحن نرى عادل إمام يتهاوى مغشياً عليه بعد كل مرة يصعد فيها هذا السلم الشاهق.. ولكننا نضحك فقط وبشدة على هذه المأساة دون أن يثير فينا الفيلم من خلالها أكثر من مجرد «استظراف» الموقف.. لإنه يكون مشغولاً فى الواقع بإعدادنا لموضوعه الحقيقى..

وموضوعه الحقيقى والوحيد - صدق أو لا تصدق - هو أن الزوجة لبلبة تحمل فيما يبدو قدراً هائلاً من «البلاهة» يجعلها تختلط بكل الجيران وتفتح لهم بابها أو تدخل هى بابهم ببساطة وكأنها طفلة ساذجة لا تصلح للزواج.. مثل هذه المشاهد التى أراد المؤلف أن يضفى عليها قدراً من المبالغة المسموح بها فى الفيلم الكوميدى فأفلتت منه المسائل من المبالغة المنطقية إلى اللامعقول: مشهد الجارة التى تصعد بخادمتها لتطبخ فى شقة لبلبة لنفاد البوتاجاز فإذا بها تطلب منها كل مواد الطعام.. وهى نكتة يمكن أن نقولها فى المقهى.. ومثل الراقصة التى دعت لبلبة إلي فنجان شاى فإذا بلبلبة تقرر احتراف الرقص فى الكباريهات لمجرد أنها وجدت «بدلة الرقص» أمامها بالصدفة.. ولمجرد أن الرقص أصبح وسيلة سهلة لكسب الآلاف.. أما باقى عناصر الكوميديا فتقوم على نظرية «عكس الواقع» وهى أسهل نظريات المفارقة.. بمعنى أن الزوج الذى يدعى أنه قوى جداً مع زوجته هو ضعيف جداً فى الواقع.. وبالمثل فإن الزوجة التى تدعى أنها قوية جداً ضعيفة جداً.. أن الزوجين الوحيدين المهذبين هما صامتان فى الواقع لأنهما أخرسان.. وهكذا..

الأخطر من هذا أن الفيلم يشغل معظم مساحة الكوميديا فيه بموقف غير منطقى

ولا معقول.. فكل مشاركة فؤاد المهندس في الأحداث.. والقصة الطويلة العريضة عن حبه المفاجئ لمديحة يسرى.. قائم على أنه يصعد إلى شقة عادل أمام ولبلبة فى السطح ليتسلل منها إلى سلم الخدم لينزل مرة أخرى إلى البدروم الذى أغلقه صاحب البيت فى وجهه لإنه لم يدفع الإيجار.. وهى مسألة معقدة جداً مفتعلة لا يمكن أن تحدث بهذه المبالغة بحيث يتحول فؤاد المهندس إلي عضو دائم فى أسرة الزوجين الشابين رغم وضوح عدم حب الزوج شخصياً له.. وهى مسألة لا تحدث أصلاً إلا لمجرد «تلفيق» فيلم كوميدى..

لقد كانت مشكلة فاروق صبرى فى هذا السيناريو كما أتصور هى أنه لم يجد مادة يصنع منها مواقفه الكوميدية.. لم يكن هناك موضوع.. لم تكن هناك مشكلة.. كانت هناك نصيحة فقط يريد أن يقولها بشكل مباشر في النهاية.. ولذلك جاء الفيلم مليئاً بالثرثرة والحكايات المسلية بعضها ناجح وبعضها فارغ.. ووقع إيقاعه تماماً فى منتصف الفيلم حيث لم يكن هناك شيء يتطور..

أما مشكلة محمد عبد العزيز فقد كانت هى نفس مشكلته فى بعض أفلامه الأخيرة.. وهى عدم العناية الكافية باستخدام أدواته كمخرج.. فأفلامه الأولى تقول إنه يستطيع أن يصنع أفضل من هذا بكثير..

ولا يمكن بالطبع تخيل هذا الفيلم بدون عادل إمام وكالعادة.. فهو مصدر الضحك الوحيد بمواهبه هو الفطرية والتلقائية والتى تنقذ أفلاماً كثيرة.. أما فؤاد المهندس فلا أدرى ما الذى حدث لكى يقبل دوراً كهذا وحجماً كهذا.. والمفاجأة هى لبلبة.. لم أكن أتصور شخصياً قدرتها على تحمل بطولة فيلم.. ولكنها ممثلة جيدة حقاً ومناسبة تماماً لدورها وتملك قدرات استعراضية أكثر.. فما هى إذن مشكلة لبلبة بالضبط؟

مجلة «الإذاعة» - ١٩٨٠/١/٥

«فتوات بولاق».. الذين لا يعرفهم نجيب محفوظ!

الصور المنشورة في هذا الكلام من الأرشيف ولا علاقة لها بفيلم **«فتوات بولاق»**.. لأن منتجه جمال التابعى لا يحب أن يعطى صور أفلامه لأحد باعتبارها أفلاماً من عيلة محافظة ولا يصح أن تظهر على حد غريب.. وهو المنتج الوحيد فى العالم الذى لا يريد من أحد أن يكتب عن أفلامه بالخير أو الشر ولا يرحب عموماً بالتعامل مع النقاد أو الصحفيين.. ولنا مع كل فيلم من إنتاجه أو توزيعه مشكلة.. ثم له هو نفسه مع كل فيلم مشكلة أو مشاكل.. وقبل عرض «فتوات بولاق» مثلاً قرأنا عن الخلاف بينه وبين مخرج الفيلم يحيى العلمى وكاتب السيناريو وحيد حامد حول عنوان الفيلم الذى حوله إلى «فتوات بولاق» بعد أن كان «شيطان الحب الأزرق».

وعندما رأيت «أفيشات» الفيلم فى الشوارع لأول مرة وعنوان «فتوات بولاق» وصور فريد شوقى ونور الشريف فى ثياب «المعلمين».. أحسست - حتى قبل أن أري الفيلم - إننا أمام «باطنية» أخرى.. فمجرد العنوان فيه دعوة واضحة لجمهور سوقى يمكن أن يقبل على موضوعات الفتوات وتحطيم الكراسى وفتح الأدمغة «بالشوم» بعد أن أقبل على موضوعات المخدرات.. فهى أمثال تستهدف وبوضوح شديد استغلال نزعات العنف والبلطجة ومنطق القوة و«الجدعنة» الزائفة التي بدأت تستشرى عند الأجيال الجديدة والقديمة معاً..

وبالفعل احتشدت الجماهير أمام سينما الفتوات ورأيت جنود البوليس ينظمون الدخول تماماً كما حدث مع فيلم «الباطنية».. والبشائر كلها تدل على خير عظيم جداً.. وبعض الأذكياء لا تفوتهم الفرصة..

ولا علاقة بالطبع لمسألة الصور بما سأكتبه عن هذا الفيلم.. فنحن نحاول التجرد عن كل المسائل الشخصية والجانبية عند التعرض لأى فيلم.. وهو ما نرجو أن يفهمه أصحاب الأفلام إلي جانب أشياء أخرى كثيرة لا يفهمونها!

وهنا نضحك على الفور على الخلاف المفتعل بين المخرج وكاتب السيناريو من ناحية.. والمنتج من ناحية أخرى.. فهما يقولان أن الفيلم لا علاقة له ببولاق.. ولكننا نرى أيضاً إنه لا علاقة له «بشيطان الحب الأزرق».. ولا البنفسجي.. فهو عنوان مضحك فعلاً ومعقد بدون مناسبة.. وربما كان عنوان المنتج أقرب إلى مضمون الفيلم الذى لا شىء فيه بالفعل سوى فتوات يضربون بعضهم بلا سبب وبلا مناسبة وسواء أكانوا فى بولاق أو في العطوف.. بل إننا على العكس قد نجد تبريراً للمنتج لكى يجعل عنوان فيلمه «فتوات بولاق» مادام الرجل قد صنع فيلمه «قوام قوام» وبأسرع الطرق الممكنة لكى يجذب الناس لمشاهدته فى دار العرض التابعة له أيضاً حتى لقد قيل إنه عرض بعد أيام فقط من الانتهاء من تصويره..

ولا تعنينا بالطبع كل هذه التفاصيل وإن كانت تعطى صورة عن كيفية صنع الأفلام وعرضها بطريقة «البيجو سبعة راكب».. وإنما ما يعنينا قبل كل شىء هو اسم نجيب محفوظ الموضوع على رأس كل الاسماء.. ولنكتشف أن الأديب الكبير يمكن أن يكون بالفعل قد ذكر اسماء هذه الشخصيات: ميمون.. ومحروس الون.. وعباس قيلة.. وحميدة بسارية.. ولكن ما تفعله هذه الشخصيات فى الفيلم الذى رأيناه لا علاقة له بنجيب محفوظ وإن كانت لها علاقة أحياناً بنجيب الريحانى من حيث أنها تضحكنا على هزال ما تفعله ولكن حتى بدون عمق الريحانى.. وصحيح أن نجيب محفوظ تحدث عن الفتوات.. ولكن فريد شوقى وحسن حامد وحتى نور الشريف الذى حاول أن يقنعنا بأنه فتوة يمكن أن يحطم مقهى كاملاً على رءوس عشرة رجال.. ثم هذا الرجل التخين الأصلع الذى يظهر في كل الأفلام لكى ينضرب يا ولداه من طوب الأرض لمجرد أكل العيش.. وهذه النماذج المكررة للفتوات والشبيحة بفانلاتهم المخططة والطواقى على رءوسهم والذين أصبحوا هم كل العصابات والحرامية فى كل الأفلام.. كل هؤلاء فتوات لا يعرفهم نجيب محفوظ بالتأكيد وسيقسم إيماناً مغلظة بأنه لم يكتب عنهم لو كان حريصاً على مشاهدة الأفلام التى تصنع من قصصه بعد أن يبيعها.. ولم تكن علاقته بها تنتهى بمجرد البيع!

إن «الفتوة» فى أعمال نجيب محفوظ – وخاصة الأخيرة التى تتميز بكثافة شديدة وبناء فنى معين تكمن دلالاته العميقة تحت السطح وليس على السطح الشكلى السهل.. هذا الفتوة ليس هو مجرد الرجل الضخم الذى يلبس طاقية أو «لاسة»

و«بونية حديد» ويمسك «شومة» ويتخانق مع طوب الأرض وهو جالس على المقهى طول النهار كأى «عواطلى».. وإنما «الفتوة» هو هذا الرمز الغامض لمعان أكثر غموضاً.. قد تكون هى القوة والجبروت بمعناه المطلق .. بل والرمز لقيم عليا هى الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم وأشياء كثيرة عميقة أخرى لا أزعم إننى أفهمها إلا لو زعمت أننى أفهم عالم نجيب محفوظ الأخير الغريب الذى يدهشنا كل يوم بما يدفعنا للغوص فيه فى محاولة لفهم الرموز والدلالات والمعانى الكامنة تحت السطح..

ومِن هنا فليس ضرورياً أن يلجأ «فتوة نجيب محفوظ» إلى « الضرب» بالمعنى المادى أو العضلى المباشر والفج الذى تميل السينما المصرية إلي استخدامه من أجل صنع أفلام عنف رخيصة ترضى متفرجاً ساذجاً.. لأن القوة والعنف عند نجيب محفوظ قد تكمن فى أشياء أخرى غير العضلات. وأن يأتى أحداً ليقرأ نجيب محفوظ بسرعة ومن السطح فتعجبه حكاية الفتوات الذين يتصارعون على السيطرة على الحارة.. ثم مسألة الفتوة (فريد شوقى) الذى دالت دولته فحل محله عباس قبله (حسن حامد) فيصبح التعبير عن زوال عهد ميمون (فريد شوقى) بجعله يجلس فى «البوظة» ليل نهار ليشكو من أن «صحيح زمن الهلافيت ابتدا».. بينما يحاول ساذج هو محروس الون (نور الشريف) أن يتمرد على عمله المهين كمبيض نحاس ليصبح فتوة «بالعافية» لكى يصبح جديراً بحبيبته حميدة بسارية (نورا) بائعة المصاغ الفالصو وليكتشف فى النهاية أن كل تضحياته من أجلها ضاعت هباء لأنها خانته بلا أى مناسبة مع صديقه بيومى (سعيد صالح) الذى لم يكن هناك ما يغرى فتاة طموحاً مثلها بالوقوع المفاجئ فى حبه إلى حد اعطائه مدخراتها لتمكينه من الزواج بها .. وإلى حد أن يعود محروس إلى الحارة لقتل الفتوة المستبد عباس ثم قتل حبيبته الخائنة وإسناد التهمة إلى صديقه البرىء وجنون محروس نفسه في ختام ساذج للفيلم.

أن يأتى أحد ليأخذ هذه الخطوط الرئيسية من نجيب محفوظ ليحولها إلى حكاية ساذجة عن صراع الفتوات ومعاركهم الطاحنة ومن خلال قصة حب متخبطة وشخصيات بلهاء لا يحكم أفعالها وردود أفعالها أى منطق.. فقد تكون هذه أى حدوتة مستهلكة ومتهاوية تخاطب «الغوغاء» بأكبر قدر من ضرب «الشوم» و«البونيات» و«الروسيات» ولكن ليست نجيب محفوظ بالتأكيد.. لإننا نكون قد حولنا

المغزى الأسطورى الغامض إلى واقع فج..

ليس هناك مانع منطقى واحد لأى شخصية أو أى سلوك فى هذا الفيلم.. فالمسائل مدفوعة دفعاً جبرياً - بعيداً عن عنصر الجبر عند نجيب محفوظ - بحيث تنتهى إلى النهاية التى أرادها الفيلم..

وعندما تكون الأحداث سطحية والشخصيات سطحية.. تكتمل الكارثة عندما يكون الإنتاج فقيراً ومستعجلاً.. فنحس أن «الحارة» هى ديكور مفتعل ومصنوع خال من الحياة.. ثم تحس أن المخرج يحيى العلمى يعمل فى ظروف صعبة تجعله فى أسوأ مستوياته الحرفية كمخرج سينما وأنه أفضل بكثير فى الفيديو.. ويصبح ضرورياً أن تنعكس هذه الركاكة فى كل شىء على التمثيل حيث نجد فريد شوقى ونور الشريف ونورا فى غير أماكنهم وبحيث يصبح أفضل أداء فى الفيلم هو أداء سعيد صالح الذى ينضج يوماً بعد يوم كممثل سينما ولمجرد أنه لم يتظاهر بأى «فتونة»!

وجاءت سيرة فريد شوقى.. فقال نفس عامل العرض: «وازاى فريد شوقى فى «فتوات بولاق» يطلع فى دور فتوة ونازل ضرب فى الناس.. ده راجل كبير وبنحبه.. حيرجع لى تانى بقى لأيام رصيف نمرة خمسة؟».. ولأنى أيضاً أحب فريد شوقى فقد حرصت على أن أنقل له الكلام بحذافيره..

وبمناسبة «فتوات بولاق».. قال لى وحيد حامد كاتب السيناريو والحوار إنه غير مسئول غن مشاهد الضرب ومواكب الفتوات التى تملأ الفيلم.. وإنه غير مسئول عما يضيفه المنتجون من «توابل» إلى كل السيناريوهات التي يوافقون على إنتاجها.. وهى شكوى أصبحت عامة.. وأعطانى نسخة السيناريو الأصلى كما كتبه لأحكم بنفسى..

وقرأت السيناريو وأشهد بأن تعديلات كثيرة دخلت فعلاً عليه.. وقلت لوحيد حامد: لقد قلت رأيى فى الفيلم الذى رأيته على الشاشة.. وليس مفروضاً أن يناقش الناقد السيناريو المكتوب.. ومشكلة التعديلات مشكلة أنتم الوحيدون القادرون على حلها ككتاب سيناريو مع المنتجين.. فلماذا توافقون على التعديل.. ولماذا تتعاملون مرة أخرى مع نفس المنتجين.. وكيف سارت السينما المصرية طول عمرها على هذا التنازل؟

مجلة «الإذاعة» - ٣١ / ١ / ١٩٨٠

تحليل متأخر.. لظاهرة «رجب»

كان فيلم **«رجب فوق صفيح ساخن»** هو ظاهرة ٧٩ فى السينما المصرية من عدة أوجه.. فقد حقق أطول مدة عرض من بين كل أفلام الموسم حيث استمر عرضه ٣٦ أسبوعاً.. وهى مدة عرض أصبحت نادرة بعد انحسار موجة الرواج الكاذب التى حققتها بعض الأفلام فى بعض السنوات السابقة.. وبعد أن عادت الأفلام المصرية ولعوامل عديدة إلى حجمها الحقيقى.

ثم كان مرتبطاً بذلك أن يحقق «رجب» أعلى إيرادات العام الماضى.. وهو ما يقرب من ١١٣ ألف جنيه.. وهو رقم أصبح خيالياً أيضاً بالنسبة لإيرادات أى فيلم مصرى.. ويقال إن الإيرادات التي حققها «رجب» في الدول العربية تفوق ذلك بكثير وتصل إلى الملايين. وهى ظاهرة ملفتة فى ذاتها.. فالمعروف أن مقاييس النجاح الجماهيرى تختلف إلى حد كبير بين مصر والدول العربية.. فالنجوم المحبوبون هنا ليسوا محبوبين بالضرورة هناك.. ونجوم الصف الثانى هنا قد يكونون مطلوبين جداً هناك.. ويقال مثلاً أن محمد عوض الذى لا يعمل كثيراً فى السينما المصرية.. هو النجم الكوميدى الأول فى بعض البلاد العربية..

ولكن «رجب» خرج عن هذا التناقض وحقق أقصى نجاح ممكن فى الداخل والخارج معاً.

وارتبط نجاح «رجب» الكاسح فى العام الماضى بظاهرة أخرى.. هى ظاهرة نجمه عادل أمام نفسه فقد جاء نجاح هذا الفيلم قريباً من الناحية الزمنية من نجاح مسلسله التليفزيونى «أحلام الفتى الطائر».. فأصبح عادل إمام النجم الأول جماهيريا فى الشهور الأولى من العام الماضى بالتحديد.. ويقال أنه أحدث بعض «الانقلابات» فى حسابات سوق السينما المصرية.. وأن بعض المنتجين والموزعين

بدأوا يعيدون النظر فى أشياء كثيرة حتى أن بعضهم أسرع يطلب من كتاب السيناريو تعديل بعض سيناريوهات الأفلام الجاهزة بالفعل للتصوير بحيث تناسب عادل إمام.. وسواء أصحت هذه المعلومة أم لا.. فإن مالا شك فيه أن صورة «الفتى الأول» اهتزت إلى حد كبير فى الفيلم المصرى بسبب عادل إمام.. كما أن من المؤكد أيضاً أن خلافاً ما حول فيلم **«انتبهوا أيها السادة»** الذى كان محمد عبد العزيز يستعد لإخراجه حينذاك.. أدى إلى أن يلعب محمود ياسين وحسين فهمى الدورين الرئيسيين فى هذا الفيلم بدلاً من عادل إمام وسعيد صالح.. وهو تغيير جذرى لا أدرى كيف حدث.. ولا يمكن تقييمه بالطبع إلا بعد مشاهدة الفيلم.. ولكن دلالاته التى تعنينا هنا هى أن نجاح «رجب» الكاسح أحدث هزة شديدة فى كثير من مقاييس وحسابات السينما المصرية فى عام ٧٩.

ويبقى غريباً أن الدلالة الأخرى المرتبطة بنجاح «رجب» إلى هذا الحد.. هى أنه لم يترك صدى مماثلاً على المستوى النقدى فهو لم يثر اهتماماً نقدياً موازياً لهذا النجاح لا بالسالب ولا بالإيجاب.. واعترف بأننى لم أشاهده شخصياً طوال مدة عرضه الممتدة تلك.. بل أن الدوى الهائل الذى أثاره خلق فى المقابل إحساساً عكسياً بالعزوف عن مشاهدة الفيلم.. وهذا عيب شخصى لا مفر منه أحياناً لدى بعض النقاد اعترف به شخصياً..

ولكن إلى جانب هذا العيب الشخصى كانت هناك أسباب موضوعية إلى حد ما لتجاهل النقاد والمشاهدين المثقفين أو الجادين كما اصطلحنا على تسميتهم لهذا الفيلم.. بل ويمكن القول أيضاً: الخوف من مشاهدته.. وهى أولاً عنوانه المبتذل الذى يرتبط على الفور بفيلم «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» مما أوحى على الفور بمحاولة تقليد أو سخرية مبتذلة وثانياً – وبصراحة لابد منها – أن اسم مخرجه أحمد فؤاد أصبح مرتبطاً هو الآخر بنوع «لا يطمئن» من الأفلام.. وهذا ما يصنعه بعض المخرجين أحياناً بأنفسهم! وثالثاً: إنه شاع بعد أن شاهد الجميع الفيلم أنه «منقول» عن فيلم شلسنجر الشهير «راعى بقر منتصف الليل».. وأن عادل إمام يلعب فيه دور داستين هوفمان.. بينما يلعب سعيد صالح دور جون فويت وكان هذا كافياً لإشفاق البعض – وأنا منهم – من أن يعرضوا أنفسهم لتشويه صورة فيلم عظيم يعتزون به ويفضلون تركه بعيداً عن أى «هزار»..!

كانت هذه فى تصورى هى أسباب تجاهل النقاد والجمهور «الخاص» لفيلم

«رجب».. ولقد التقيت كثيراً بالمخرج أحمد فؤاد أثناء عرض الفيلم فى السوق وبعده.. وكنت أسأله دائماً عن هذه الظاهرة المحيرة.. ولم أكن أجد لديه فى كل مرة جواباً شافياً.. كما لم أكن قادراً فى نفس الوقت على مناقشته حول فيلم لم أشاهده.. ولا أعتقد أن أحمد فؤاد نفسه يملك تفسيراً للغز «رجب» لا هو ولا منتجوه الذين لم يكونوا يتوقعون إطلاقاً هذا النجاح الذى فاجأ الجميع وأجبرهم على إعادة حساباتهم.. فلا يستطيع أحد أن يزعم أنه يعرف مقاييس النجاح فى السينما المصرية.. ولا ما يحكم ذوق ورغبات الجمهور المصرى.. فالمسألة متقلبة جداً بين فترة وأخرى وظروف اجتماعية وأخرى بل وحتى بين فيلم وآخر من نفس النوع وفى نفس الفترة وربما لنفس النجم..

إلى أن أقيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى السادس المنعقد هذه الأيام.. وأرادت الجمعية أن تلجأ إلى أسلوب جديد فى تصفية أفضل ١٥ فيلماً من بين الأفلام المعروضة عام ٧٩.. فأرسلت إلى كل نقاد السينما فى كل الصحف المصرية ليختاروا هذه الأفلام فكان «رجب» من بينها.. وكانت هذه أول خطوة مثيرة لدهشتى الشخصية.. ثم عرضت جمعية الفيلم هذه الأفلام الخمسة عشرة على أعضائها ليختاروا من بينها أفضل سبعة أفلام للتصفية النهائية التى تشترك فى المسابقة فكان «رجب» مرة أخرى من بينها.. بل وحصل على نسبة كبيرة من الأصوات أيضاً. والمعروف أن جمهور جمعية الفيلم هو من أفضل التجمعات السينمائية فى مصر تذوقاً للسينما - نسبياً بالطبع - وإنه يستخدم مقاييس موضوعية إلى حد كبير بل وشديدة القسوة أحياناً.. ما هى الحكاية إذن؟

وعندما كنا نعد لإصدار العدد الأخير من «كاميرا ٨٠» سألنا ثمانية نقاد سينما عن أفضل خمسة أفلام مصرية عرضت فى ٧٩.. وفوجئنا بأن الزميل رءوف توفيق كان الناقد الوحيد الذى «جرؤ» على اختيار «رجب».. واعترف بأننى فوجئت مفاجأة شخصية بهذا الاختيار.. فأنا أعرف مدى موضوعية رءوف توفيق التى تصل أحياناً إلى حد المثالية.. حتى أننى تصورت أنه يسخر من «رجب» أو من الجمهور أو من أى أحد آخر!

وعندما شرفتنى جمعية الفيلم باختيارى عضواً فى لجنة تحكيم مهرجانها.. أصبح لا مفر - أخيراً - من مشاهدة «رجب».. بل أننى كنت مشوقاً إلى أقصى حد لمشاهدة الفيلم ولمحاولة البحث عن تفسير لهذه الظاهرة..

ولست أزعم أن ما سأقوله هنا صحيح ولكنه مجرد انطباعى الشخصى.. لقد فوجئت بأن فيلم «رجب» ليس سيئاً إلى الحد الذى تصورناه جميعاً إلى حد التعالى عليه.. بل أنه فيلم محير فعلاً إلى حد أننا قد نستخدم تعبيرات مراوغة.. بمعنى أن «ليس سيئاً» هذه هى تعبير غير صحيح تماماً.. لأن بعضنا لن يجرؤ على أن يقول إن «رجب» هو فيلم جيد أيضاً..

وأحب أن أؤكد بالمناسبة أننا أصبحنا نستخدم تعبيرات مرتبطة بالوضع الراهن للسينما المصرية.. فالمسألة ليست مطلقة.. وإنما هى نسبية جداً.. بمعنى أن ما هو «جيد» هو جيد فقط فى إطار السينما المصرية.. وأن ما أصبحنا نعتبره جيداً الآن كنا نرفضه منذ خمس سنوات أو عشر.. لأن مستوى أفلامنا يهبط باستمرار.. ولإننا أصبحنا محاصرين إلى حد «الإجبار» بالمفاضلة بين ما هو متاح لنا فقط.. وليس ما نريده نحن أو نحلم به..

وفيلم «رجب» هو فيلم جيد بهذه المقاييس بالتحديد.. بل إنه أفضل من أفلام «رفيعة المستوى» يحترمها المثقفون جداً لأنها تناسب أذواقهم الخاصة.. أو حتى أفلام أخرى يحترمها النقاد لأن مستواها الفنى جيد.. بينما «رجب» يتخطى مسألة المستوى الفنى بقيمة أخرى هى أنه يقول شيئاً جيداً للجمهور العريض فى سينمات عماد الدين.. وهو الجمهور الحقيقى للسينما المصرية..

ولكى أجعل كلامى واضحاً.. فإن فكرة «رجب» الأساسية هى نفس فكرة «راعى بقر منتصف الليل» بالفعل.. ولكن الجمهور العادى الذى شاهد رجب لا يعرف شيئاً عن شلسنجر أو عن السينما العالمية أو عن ما هو مسروق وما هو أصيل.. لم يفطن إلى هذه الحقيقة ولم تلفت نظره فى قليل أو كثير..

وصحيح أن عنوان الفيلم مبتذل.. ولكن هذه الآلاف الهائلة من المواطنين لن ينتبهوا أيضاً إلى هذه المسألة.. بل لعل هذا العنوان بالتحديد كان أحد الأسباب التى أغرتهم بمشاهدة الفيلم.. وهم بالتأكيد لم يقرأوا مسرحية «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» ولم يشاهدوا الفيلم..

وبقى بعد ذلك عنصر واحد هو الأكثر أهمية فى تقديرى.. ما الذى قاله هذا الفيلم لجمهوره الغفير المكدود والكادح والمأزوم اقتصادياً وفكرياً وذهب ليشاهد هذا الفيلم من باب التسلية.. ولأنه يعرف مقدماً أنه فى فيلم يلعبه عادل إمام وسعيد صالح لابد سيضمن الضحك على الأقل؟

قال لهم ببساطة أن فلاحاً معدماً ساذجاً - خصوصاً عندما يلعبه عادل إمام الذى أصبح «بطلاً شعبياً» عند هذا الجمهور - ذهب إلى القاهرة ليشترى محراثاً بنقود الفلاحين أهل قريته.. فوقع فى مدينة متوحشة سرقه فيها الجميع وخدعوه وجردوه من كل شىء وألقوا به فى عرض الطريق فمات من الجوع ونام فى العراء وفوجىء فى كل خطوة بكمين أو خنجر فى الظهر.

وقال لهم إن هذه المدينة خالية من الصدق ومن الحب ومن الاستقامة.. وأن عدداً من الأشرار يسيطرون عليها ويسلبون أهلها قيمهم ويجبرونهم على الشر والكذب والصعود على جثث الآخرين..

لقد وقع رجب عبد البر فى يد الأفاق القاهرى المتأنق بلبل.. ومن هنا بدأت كل مآسيه.. ولكننا فى النهاية نكتشف أن بلبل نفسه ليس شريراً إلى هذا الحد.. وإنما تم تشويهه وتفريغه من محتواه الإنسانى على يد أشرار آخرين.. لأن هذا النوع من «المدن» لا يفرز إلا نماذج كهذه..

وأنا لا أعرف ماهر إبراهيم كاتب سيناريو هذا الفيلم وحواره ولم أشهد شيئاً له من قبل.. ولكننى أستطيع أن أشهد بأنه صنع شيئاً مختلفاً ومتميزاً عن «راعى بقر منتصف الليل».. وأن معجزته الحقيقية أنه صنع فيلماً مصرياً مائة فى المائة بل وفيلماً قاسياً وجارحاً أيضاً لمن يفهمون ويوجه سؤالنا جميعاً على لسان رجب الساذج إلى أمين الشرطة: «الناس الوحشين بيزيدوا أوى فى البلد.. عملتوا حسابكم؟»

وسواء أكان واعياً أو لا بما يصنعه.. فهو فى مشهد الختام بالذات يكمل الدائرة بذكاء خارق.. حين يحول عادل إمام الذى كان ضحية فى بداية الفيلم إلى جلاد متأنق هو الآخر.. يستقبل «رجب» جديداً قادماً من القرية هو جورج سيدهم.. دعك من «أكذوبة» أن البوليس قبض على الأفاق الجديد فى أول «عملية» فالمغزى أن كل هذا الذى رأيناه سيستمر مادام هذا النوع من «الحياة» مستمراً وبهذه القيم الوحشية.

وفى «رجب» شىء نادر حقاً فى معظم أفلامنا.. حتى ما يدعى منها أنه راق ونظيف وواع و«عالمى» جداً.. ولعل البعض يفهمون ما أقصد..

هذا الشىء النادر هو الصدق والبراءة والبساطة والتواضع.. ثم الوضوح أيضاً وهذا أكثر الأشياء أهمية على الإطلاق إذا أردنا أن نقول شيئاً مفيداً لجمهور عماد الدين!

وصحيح أن الإخراج كان يمكن أن يضيف كثيراً إلى هذا الفيلم.. وهى مشكلته الأساسية فى تصورى.. وصحيح أن التصوير والديكور والموسيقى كانت كلها فى أسوأ حالاتها.. وصحيح أن هناك كثيراً من الأشياء «المحشورة» والمسفة بهدف ضمان الجمهور.. ولكن التمثيل مثلاً كان رائعاً ومن كل الممثلين على الإطلاق وعلى رأسهم ممثل نادر بكل المقاييس هو عادل إمام.. بل أن أحمد فؤاد حتى من الناحية الفنية استطاع أن يصنع بعض الأشياء الجيدة.. ومنها مشهد القمار الأخير الذى أخرجه بتفوق حرفى وتدفق وتلقائية غريبة..

لقد نجح «رجب» إذن لأنه كان صادقاً وبريئاً.. ولأنه قدم للناس شيئاً من حياتهم.. ونجح فى أن يجعلهم يجدون أنفسهم فى «رجب».. واحد منهم كأى واحد آخر.. مسحوق ومضروب ومضطهد ومضحوك عليه من الجميع..

فعذراً «لرجب» الذى تعالينا عليه طويلاً مع أن أيامنا ليس أكثر من مجرد رجب!

«ضربة شمس» صورة جديدة للقاهرة وماذا بعد..؟

ميلاد مخرج جديد هو مثل ميلاد طفل جديد.. وبزوغ شمس وليدة فى يوم شتوى.. وهطول رخة مطر على أرض عطشى.. هو حدث يثير الفرح وتدق له الأجراس!

وفى فيلم **«ضربة شمس»** يولد مخرج جديد ومصور جديد معا.. وتكتمل قصة عشق مجنون للسينما.. منذ عشرين سنة كان محمد خان شاباً صغيراً يحلم بالإخراج.. وكان سعيد شيمى شاباً صغيراً طائشاً آخر يحلم بالتصوير.. وكانا صديقين يدمنان السينما ويأكلان سينما ويشربان سينما ويصنعان كل شىء ليتجاوزا كل مشاكل العالم والحياة الصعبة ليجدا مكاناً فى الشىء الوحيد الذى يصلحان له: السينما..

وفى تلك الأيام البعيدة السعيدة عندما كان الشبان قادرين على الحلم.. حاول محمد خان وسعيد شيمى أكثر من مرة أن يدخلا هذا العالم السحرى.. عالم الشرائط الطويلة المصورة.. ومرة ومرتين وثلاثاً جربا صنع أفلام قصيرة وبقروشهما الخاصة القليلة.. أفلام هواة ساذجة عن صعود الهرم مثلاً ومعجزة النيل الذى يسير تحت الكوبرى.. ولم يكفا عن القراءة والدراسة والمحاولة.. والتحق سعيد شيمى بمعهد السينما.. وسافر محمد خان إلى لندن ليعمل ويدرس ويبحث عن نقود..

وبعد عشر سنوات عاد محمد خان من لندن.. وكعادته كان أول باب يطرقه فى القاهرة هو باب سعيد شيمى.. أيقظه من النوم قائلاً: قم.. تعال معى الآن لننتج فيلماً طويلاً.. سأخرجه أنا وتصوره أنت.. وكعادته أيضاً لم يفهمه سعيد شيمى بسرعة.. فعاد يسأل صديق عمره عما يحدث بالضبط.. وقال محمد خان إنه باع كل

ما وراءه وما أمامه فى لندن وعاد لينتج بالفلوس فيلماً يخرجه بنفسه..

وكان سعيد شيمى قد صور من قبل فيلماً أو فيلمين مع مخرجين آخرين.. ولكن كانت هذه أول فرصة يحقق حلمه القديم مع محمد خان.. وذهب الاثنان إلي نور الشريف ليعرضا عليه بطولة الفيلم.. وأشفق نور على الشاب المجنون الذى لا يعرفه أحد فى مصر والذى يريد رغم ذلك أن يغامر بالإنتاج والإخراج وبفلوسه الخاصة فى غابة لا يعرف عنها شيئاً..

ولا أحد غير نور الشريف – لإنه فنان حقيقى – يمكن أن يفعل هذا.. لقد قرر أن يوفر على محمد خان كل مخاطر المغامرة وأن ينتج الفيلم بنفسه.. ومغامراً أيضاً بإسناد الإخراج إلى مخرج جديد لا يعرف أحد عنه شيئاً.. وكانت هذه هى مغامرة نور الشريف الثانية بتقديم الفرصة الأولى لمخرج جديد بعد سمير سيف..

ولقد تعمدت أن أروى قصة الصداقة الغريبة بين شابين مجنونين بالسينما وبهذا التفصيل.. لأنها فى تقديرى أجمل من قصة الفيلم نفسه..

إن نتيجة المغامرة المجنونة للشباب الثلاثة نور الشريف ومحمد خان وسعيد شيمى هى نتيجة طيبة إلى حد ما.. وإن كنت أعترف بأننى سأتعامل معها بشىء من الرفق باعتبارها تجربة أولى..

ففى «ضربة شمس» مثل أى فيلم آخر عيوب نرفضها.. ولكن فيه أيضاً أشياء كثيرة جيدة لابد أن نرحب بها.. خصوصاً عندما تصدر من فنانين شبان يخوضون تجربتهم الأولى..

وما لابد من الإشادة به فى البداية هو جرأة نور الشريف كما قلنا على المغامرة بتقديم مخرج جديد آخر.. خصوصاً وهو يغامر بماله الخاص فى سوق لا تحتمل المغامرات وظلت خمسين سنة «تلعب على المضمون»، وتكرر نفس الموضوعات كما تكرر نفس الأسماء.. ومما يضاعف من «بطولة» نور الشريف أنه ليس منتجاً «من إياهم» يستند إلى زكائب الذهب ولا يعنيه ألف جاءت أو ألف راحت.. فهو مجرد فنان شاب نظيف يحمل بعض القيم والمثاليات وينتزع نقوده بصعوبة ومن الطريق الصعب ويوظفها أيضاً فى الطريق الصعب ومن أجل تحقيق بعض الطموحات الفنية التي لم يعد أحد يجرؤ عليها.. وهى روح أصبحت مفتقدة ليس فقط فى حياتنا السينمائية وإنما فى حياتنا الفنية والثقافية عموماً.. وحيث لم تترك الفلوس الجاهزة والسريعة مكاناً للفن ولا للأحلام..

وطبيعى بعد ذلك أن يكون البطل الثانى فى فيلم كهذا هو مخرجه.. ليس فقط لأنه مخرج جديد نتعرف عليه فى أول أفلامه.. وإنما لأن **«ضربة شمس»** هو بالفعل عمل من الخلق الكامل لمخرجه محمد خان.. فهو مؤلف قصته وهو الذى تحمل مسئولية إخراجه إلى النور وكل ما فيه صادر عن عالمه الخاص.. ولو أرجأنا مسألة القصة هذه قليلاً وناقشنا تجربة محمد خان الأولى فى الإخراج لقلنا بلا تردد إنه مخرج جيد على المستوى التكنيكى.. وأنه فى خطوته الأولى - وهى خطوة رهيبة بالنسبة لأى مخرج فى العالم - أثبت أنه يفهم صنعته جيداً.. وأن القدر الهائل من المشاهدات والقراءات التى يختزنها عن السينما.. ظهرت بوضوح فى أول أفلامه.. ومنحته هذه الجرأة على اقتحام نوع صعب جداً من العمل السينمائى وبالذات فى مصر.. وهو التصوير الخارجي.. والجديد الذى يمكن أن يكون محمد خان قد أضافه فى فيلمه هذا هو إنه لم يتردد فى تصوير ٩٠٪ على الأقل من فيلمه فى شوارع القاهرة.. وهى مسألة لا يدرك صعوبتها إلا من حاول حتى أن يلتقط صورة فوتوغرافية فى شارع ما من شوارع القاهرة..

وزمان عندما قدم كمال الشيخ فيلمه الشهير **«حياة أو موت»** بهرنا جميعاً لأنه أقدم - ربما لأول مرة - على التصوير في الشوارع.. ولكن محمد خان يعود إلى القاهرة التي غاب عنها طويلاً ليقتحم فى فيلمه الأول وبلا أى خبرة سابقة موضوعاً يقوم كله فى الواقع على التصوير فى الشوارع وفى مترو حلوان وفى الأماكن الحقيقية للأحداث.. وهى أحداث يضاعف من صعوبتها فى التنفيذ أنها قائمة على الحركة والسرعة واليقظة والمطاردات وتتطلب بالتالى قدرة هائلة على التحكم فى الممثل وفى الكاميرا وفى عناصر كثيرة أخرى.. كما تتطلب مخرجاً إما متمكناً من أدواته جداً.. وإما واثقاً من نفسه جداً!

وقد يتصور البعض أن التصوير فى الشوارع هو مجرد مسألة شكلية.. ولكن مشكلة السينما المصرية طوال تاريخها كله أنها سينما لا تجرؤ على النزول إلى الشارع.. وتحصر نفسها دائماً فى ديكور الكبارية أو قصر الباشا.. وهى حتى عندما تضطر للنزول إلى الحارة.. فإنها تصنع ديكور حارة.. وديكور الحارة بالتأكيد ليس هو الحارة .. لأنه يفتقد لمسة الصدق وحرارته وربما رائحته أيضاً..

والنزول إلى الشارع يمكن أن يكون أحد حلول أزمة السينما المصرية.. ليس فقط لأنه سيوفر قدراً لا بأس به من التكاليف.. وإنما لأنه بالضرورة سيضطر الكتاب

والمخرجين على تغيير موضوعاتهم الوهمية المكررة المحبوسة بين أربع حيطان وصالة!.. ولأن الشارع لن يكون مجرد تغيير فى الشكل وإنما سيفرض عليهم موضوعات ومشاكل جديدة ستكون أقرب بالتأكيد إلي ما يدور فى حياتنا اليومية.. لأنك لن تستطيع بسهولة أن تزيف الشارع أيضاً!

وهنا نستطيع أن نقول إن محمد خان قد استطاع أن يقدم لنا قاهرة جديدة وكأننا لا نعرفها.. مع أننا نعيش فيها يومياً ونختنق فى الضجيج والزحام و«العفار».. ولكننا لم نرها أبداً «عن بعد» كما يقدمها لنا هذا الفيلم وبصورة كلية أو شاملة إلى حد ما.. حتى أننا ندهش.. كيف نستطيع أن نتحرك إذن وسط هذه الفوضى العبثية؟

وأحد الأفكار التى يثيرها هذا الفيلم.. ذلك السباق المضحك بين سيارات البوليس و«موتوسيكل» المصور الصحفى شمس (نور الشريف).. فهو يسبقها دائماً ويصل إلى موقع الخبر قبلها لأنه من المستحيل أن تصل سيارة بوليس أو اسعاف إلى مكان ما وسط هذا الزحام قبل أن يكون الجانى قد هرب والمجنى عليه توفاه الله!

وفى الفيلم أجزاء كثيرة يمكن أن تكون تسجيلية عن زحام القاهرة وفوضاها المستحيلة المضحكة والمحزنة معاً..

وهنا يجيء دور المصور الموهوب سعيد شيمى الذى يقوم مثل هذا النوع من الأفلام على مجهوده الخرافى وفى مدينة تكره التصوير بطبعها وتعتبر الكاميرا جسماً غريباً هابطاً من المريخ.. لابد من تعطيله وتحطيمه إذا أمكن بعد الفرجة عليه!

ولقد صور سعيد شيمى بعض الأفلام القصيرة والطويلة من قبل.. ولكن قدرته على التعبير عن موهبته فيها كان محدوداً.. ولكنه فى **«ضربة شمس»** يجد فرصته الأولى والحقيقية ليطلق هذه الموهبة وفى ظل أصعب الظروف وليقدم لنا بحساسية فائقة «قاهرة» جديدة مخيفة بقدر ما هى جميلة.. ولقطة الختام لميدان التحرير في الفجر هى لقطة واحدة ولكن كافية لمنح شهادة ميلاد لمصور عظيم..

وفى «ضربة شمس» أيضاً يجد كاتب السيناريو الجديد فايز غالى فرصته الأولى فى أول سيناريو ينفرد بكتابته.. وهو ينجح فى صياغة الشكل البوليسى فى حدود ما كان مطلوباً منه.. ومتأثراً أيضاً ببعض الخبرات المكتسبة من أفلام عديدة.. وإذا كان سيناريو «ضربة شمس» يؤكد شيئاً فهو إن كاتبه يملك «صنعة كاتب السيناريو» ولكن عليه بعد ذلك أن يقول شيئاً مختلفاً ليوظف هذه «الصنعة» توظيفاً أكثر جدوى..

إن المشكلة فى «ضربة شمس» هى ما يسمى «بقصة محمد خان».. وهى شىء هزيل جداً في الواقع لا يستحق بذل هذا المجهود كله في الإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج.. فهناك مصور صحفى اسمه شمس يكتشف من صورة إلتقطها أن هناك جريمة ما حدثت.. فيتابع بنفسه تحقيق هذه الجريمة.. وتنتهى المسألة بأن هناك عصابة لتهريب الآثار تتزعمها سيدة لا تتكلم أبداً لسبب مجهول.. وتطلق الرصاص من مسدسها فى مترو حلوان!

وواضح أن المسألة منقولة من أساسها من فيلم انتونيونى الشهير **«انفجار»**.. ومحمد خان نفسه فى المؤتمر الصحفى لفيلمه هذا فى مهرجان إسكندرية اعترف بعشقه الشديد لانتونيونى.. ولكن عشق انتونيونى لا يعنى بالضرورة نقل أحد أفكاره بالكامل.. فضلاً عن أننا نرحب بمحمد خان كمخرج جديد ليس بهدف أن يصبح انتونيونى آخر.. فالسينما المصرية ليست فى حاجة إلى انتونيونى أو بازولينى.. كما أنها ليست بحاجة إلى قصص عصابات الآثار وصراع السيارات مع المتوسيكلات وتبادل الحقائب المتشابهة وطلقات الرصاص في مترو حلوان..

وإذا كان «ضربة شمس» يذكرنا «بانفجار» وبأفلام أخرى فإننا يمكن أن نرحب به باعتباره تجربة أولى أو امتحاناً لمخرج جديد يقدم أوراق اعتماده.. وقد قبلناها.. فى انتظار فقط أفلامه التالية!..

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٣/٨

«لست شيطاناً.. و لا ملاكاً»

وموعظة «الطمع يقل ما جمع»

أصبح سمير عبد العظيم ظاهرة هامة جداً فى الدراما.. فهو المؤلف الوحيد – ربما فى العالم – الذى يكتب ويخرج حلقة اذاعية يومية وعلى مدار العام كله.. وفى رمضان ومنذ عدة سنوات يملك القدرة على اكتساح كل البيوت المصرية بالمسلسلات التى يحشد فيها أكبر نجوم البلد ليتابعوا نعمت وكفر نعمت وزوج أخت نعمت وأشياء عديدة أخرى ..

والناس تتابع هذه الأشياء باهتمام عظيم جدا.. وبدأ سمير عبد العظيم ينتقل إلى السينما أيضاً.. بل أن هناك خناقات سنوية تحدث حول حق شراء مسلسلاته لتحويلها إلى أفلام حتى قبل أن تنتهى وقبل أن يعرف المنتجون – وربما سمير عبد العظيم نفسه – كيف تنتهى!

ولست هنا فى مجال تقييم أو تعريف الدراما.. فهذه مسألة معقدة ودمها ثقيل جدا.. ولكنى أكتفى برصد ظاهرة.. وهى ظاهرة تبدأ بالضبط مع انكماش ظاهرة حسن الامام.. فواضح من افلامه الأخيرة أن تأثيره على الجماهير الذى استمر ما يقرب من ثلاثين عاما.. بدأ يفقد بعض سحره.. لأن الله لطيف بعباده.. ولا يمكن أن تترك الساحة خالية وتحرم الجماهير من هذه القصص البليغة المؤثرة التى تحمل الموعظة الحسنة.. فإن سمير عبد العظيم يظهر ليملأ الفراغ.. وليصبح الامتداد الطبيعى والحتمى لحسن الإمام ..

وأفلام الموعظة الحسنة ماركة مسجلة فى السينما المصرية منذ فيلم «ليلى».. وهى

مضمونة النجاح لو استطاعت فقط أن تثير دموع الناس بقصة حب يتدخل الفقر لافسادها .. ورجل ثرى يشترى الحب بفلوسه.. وشاب فقير مظلوم ولكنه شريف يملك كبرياء ويقاوم حتى ينتصر ويأخذ حقه وتدور الدوائر على الظالمين ..

هذه الحواديت تخاطب قيما راسخة اصيلة فى مشاهد السينما المصرى.. وتوقظ فيه أشياء نبيلة واخلاقيات مطمورة تحت الجشع المادى والصراع اليومى القاسى من أجل العيش.. ولذلك يجد هذا المتفرج نفسه فى هذه القصص.. فيبكى قليلاً ويضحك قليلاً ويتشفى ويمصمص شفتيه تأثرا ويتطهر ويخرج من السينما وقد غسل جزءاً من أحزانه ..

والدرس فى فيلم **«لست شيطانا ولا ملاكا»** هو الحكمة أو المثل الشعبى الراسخ الذى علمته لنا أمهاتنا - نحن الجيل القديم طبعا! - وهو أن «الطمع يقل ما جمع!» ولست أدرى ما اذا كان جيل هذه الايام السعيدة يعرفه أو يفهمه أم لا ..

والحكاية ببساطة أن البنت الفقيرة سهير رمزى التى تعمل فى مضرب أرز.. تحب زميلها العامل الشاب فى نفس المضرب نور الشريف الفقير مثلها والذى يكافح من أجل دراسة الهندسة.. ولكن الفتاة تقرر فجأة وبلا أى تمهيد أن تتخلى عنه لتتزوج الثرى الفظ على الشريف وبلا أى سبب على الاطلاق سوى أنها اكتشفت فجأة أن الفقر وحش جدا ومش كويس وأن الغنى أظرف بكثير.. ويتحطم الشاب طبعاً ولكنه ينتهى من دراسة الهندسة ويظل يعمل فى نفس المصنع ويحب زميلته المهندسة القاهرية.. وتنقلب الامور على الفتاة الاولى الجشعة فيموت زوجها وتحاول أن تستردحبيبها القديم فيرفض.. وتنتهى بطنعة سكين تكاد تجهز عليها !

نفس الموضوعات المليودرامية المكررة عن الحب والفقر والفلوس التى هى «مش كل حاجة» ومونولوج شكوكو القديم «اعيش معاك واكلها بدقه!».. ولكن الباشا هنا أصبح هو الثرى صاحب المصنع وعماد حمدى أصبح هو نور الشريف.. ولكن سمير عبد العظيم يجدد شباب هذا النوع من المواعظ ويكتسب خبرات أكثر فى فن كتابة هذا النوع من السيناريو.. وواضح أنه أصبح يعرف جمهوره ويعرف كيف يخاطبه ..

ومع ذلك ففى الفيلم أشياء جيدة.. أن معظم ما نراه أمامنا له علاقة بالواقع وبحياتنا الحقيقية.. وثلث الفيلم الاول الذى يدور فى المضرب والمصنع وشوارع المدينة الصغيرة وشريط السكة الحديد هو جزء رائع حقاً وحقيقى وصادق وبركات متفوق جدا فى اخراجة.. وما زلت مشفقا على هذا المخرج الكبير الذى أحس أنه

يستطيع أن يقدم أفضل بكثير مما تفرضه عليه أفلامه الأخيرة .

وهناك بعد ذلك أداء جيد أيضا لنور الشريف وعلى الشريف وإنعام سالوسة.. بل أن سهير رمزى نفسها أصبحت اكثر نضجاً وتمكنا من أفلامها الأولى.. ولكنها تركت جسمها للسمنة المفرطة التى لا تناسب أى بطلة فيلم فى العالم.. ويخيل إلى أن «تانت عنايات» لا تصلح لأداء دور البنت العاشقة.. وليس ضرورياً أن يترهل الجسم عندما تنضج الموهبة !

أرض.. يوسف شاهين وحنين إلى البساطة..!

كانت إعادة عرض فيلم **«الأرض»** فى التليفزيون في الأسبوع الماضى فرصة لنتذكر.. ففى تلك الأيام كانت السينما المصرية فى قمتها.. وكان يوسف شاهين يصل – عبر محاولات عديدة جادة ونشطة لم تتوقف أبداً – يصل إلى طريقه الصحيح الوحيد..

فإذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا معرفة بأدواته السينمائية وإتقاناً لها.. وإذا كان واحداً من أكثر مخرجينا انشغالاً بمجتمعه فى مراحل تطوره المختلفة ومحاولة للتعبير عنه فى أفلامه.. فقد كانت «أرض» عبد الرحمن الشرقاوى مادة مناسبة تماما لكى يقول يوسف شاهين شيئاً رائعاً يجعل من هذا الفيلم واحداً من أعظم أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله.. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق..

ولست أذكر عدد المرات التى شاهدت فيها «الأرض».. ولكننى وجدت نفسى مشدوداً لمشاهدته فى التليفزيون وأنا الذى أحفظه عن ظهر قلب وكأننى أشاهده لأول مرة واكتشف عالماً جديداً من الصور والأصوات التى تحملنى إلى كوكب آخر..

لقد كان **«الأرض»** كوكباً آخر بالفعل بالنسبة لما تقدمه السينما المصرية الآن.. أو لعل السينما المصرية الآن هى الكوكب الآخر بالنسبة «للأرض» الذى كان يمكن أن يكون هو «كوكبنا الحقيقى»..

وذكرتنى إعادة الرؤية بأشياء عديدة.. فنحن هنا أمام قرية مصرية حقيقية وفلاحين حقيقيين يواجهون مشاكل حقيقية هى مشاكلهم أمس واليوم أيضاً.. وإن تغيرت بعض الصور.. ويوسف شاهين الذى كان متهماً دائماً بأنه «خواجة» هو فى هذا الفيلم فلاح مصرى حتى النخاع.. يقدم لمسات ولمحات كبيرة وصغيرة لا تصدر إلا عن فهم كامل على كل المستويات السياسية والاجتماعية والأخلاقية للفلاح المصرى.

وفوق قدرة يوسف شاهين التكنيكية المذهلة فى صنع عمل كبير كهذا.. فهناك أولاً هذا الفهم الصحيح لمشكلة الأرض والفلاح..



الأرض- إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٠

ولكن ما لابد أن نتذكره أيضاً هو سيناريو حسن فؤاد.. الذى كان محاولته الأولى والأخيرة فى السينما ولسبب غير مفهوم.. وتوقف حسن فؤاد عن الكتابة للسينما بعد هذا الفيلم هو خسارة أكيدة للسينما المصرية لا أعرف أسبابها..

وإلى جانب محمد أبو سويلم أو المليجى العظيم فى قمة أعماله السينمائية كلها ويوسف شاهين هو أفضل من يدير المليجى. فهناك جيش هائل من الممثلين الكبار والصغار.. وهناك اكتشافات يوسف شاهين الجريئة التى لا تتوقف: نجوى إبراهيم وعلى الشريف وصلاح السعدنى.. وهناك احتضانه المتكرر والواثق لموهبة عزت العلايلى..

و«الأرض» تأكيد آخر على أن ما ينقص يوسف شاهين كمخرج عظيم هو سيناريو عظيم.. كما هو دليل على أن ما تحتاجه السينما المصرية من يوسف شاهين ليس هو الأساليب العالمية الحديثة والمركبة التى لن تصل إلى الناس لأنها ليست من عالمهم الحقيقى.. وإنما هو مجرد العودة إلى البساطة..!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٤/٥

انتبهوا أيها السادة .. عنتر دخل بيتنا..!

قد لا تكون هذه هى الطريقة الصحيحة لنقد الأفلام .. ولكن هذا الفيلم يجب أن تروى قصته للناس ..

كان عنتر الزبال يذهب كل صباح إلى هذه الشقة ليأخذ «الزبالة» كالمعتاد ويرى الفتاة سعاد فظنها الشغالة .. فلم يجد مانعا من أن يلبس جلبابه النظيف نوعا ذات يوم ويذهب ليخطبها.. قابله رب البيت الأستاذ فهمى إبراهيم المحامى وإبنه الشاب جلال الذى يعد رسالة دكتوراة فى الفلسفة.. عندما عرض عليهما الموضوع طرداه شر طردة.. فسعاد ابنة المحامى وأخت الدكتور القادم وليست الشغالة.. ومن أنت يا زبال يا صعلوك.. لتخطب بنت الملوك؟ ..

وتبدأ عناوين فيلم «انتبهوا أيها السادة» الذى أخرجه محمد عبد العزيز وكتب له القصة والسيناريو والحوار أحمد عبد الوهاب ..

بعد العناوين يحصل الأستاذ الشاب حسين فهمى على الدكتوراة بالفعل فى الفلسفة.. وتسعد خطيبته ناهد شريف جداً بالخبر.. وتستعجله فى أن يتم مراسم الزواج ما دام قد أنتهى من هذا النصر العلمى العظيم .. وتتهكم أمها ملك الجمل على مسألة الشهادات هذه والبحث العلمى الذى لا يودى ولا يجيب.. وبشراسة متناهية تحاصر الشاب بضرورة أن يبحث عن شقة ليتزوج البنت بعد بضع سنوات من الأنتظار.. فالشقق كثيرة والحمدلله ولكن عليه فقط أن يدفع الخلو .. يقول الشاب أنه يرفض مبدأ الخلو لأنه مخالف للقانون.. ولكن واقع الأمر أن لا يملك سوى مرتبه.. وبضعة جنيهات هزيلة يأخذها ثمنا للكتب الفلسفية التى يؤلفها .. وهو يتكلم بالمنطق.. ولكن الست أم عايدة خطيبته يكون منطقها أقوى «فالمنطق والفلسفة فى الكتب» ولكنها لا تؤكل عيشا .. والبيوت الآن تفتح وتقام بأشياء أخرى.. ويبدو أن بخت بنتها مايل مع هذا الأفندى الفيلسوف.. ولكن ماذا تفعل والبنت تحبه وتتمسك به ..



إنتبهوا أيها السادة - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٠

يرضخ الدكتور جلال أستاذ الفلسفة أخيراً وتأخذه عايدة خطيبته لمكتب السمسار الذى يصحبهما معا للفرجة على شقة لقطة فى عمارة جديدة بخلو معقول جداً .. ثلاثة آلاف فقط.. وهو مبلغ لا يحصل لك الآن على عشة فراخ.. على باب العمارة الجديدة الشاهقة جلس صاحبها يدخن الشيشة.. عنتر الزبال شخصياً!!

فى غمار الصدمة المدهشة يرفض الدكتور جلال أن يدفع الخلو .. ويأخذ خطيبته وينصرف مشمئزا مما يحدث.. فى الطريق الملتهب تحت وطأة الشمس يلحق بهما عنتر الذى أصبح عنتر بيه الآن وخلع الجلباب ولبس البدلة فاقعة الألوان بسيارته الفخمة.. ويصر بكرم أولاد البلد «المعلمين» على أن يصحبهما إلى «الفيلا» الفخمة التى أصبح يقطنها الآن .. وهناك يعرفهما على «الجماعة» حرمه والأولاد.. ويحكى لهما القصة.. لقد مات عمه الزبال الكبير وورث عنه المهنة والعربة والحمار والمنطقة التى يعمل بها ومقلب الزبالة الذى تفرز فيه وتباع من جديد ومزرعة الخنازير التى تأكل أى شىء وتدر ذهبا.. وهكذا أصبح عنتر هو عنتر بيه.. يملك عمارتين وخمسة لوارى وعربة وفيللا اشتراها بعشرة بواكى واستكين .. وأسفل العمارة الجديدة بنى مسجداً صغيراً «منه ثواب.. ومنه نتعفى من العوايد»»

وبينما يؤكد عنتر «أن شغلانة الزبالة دى كلها دهب..» يكون الدكتور جلال أستاذ الفلسفة مشغولاً بمسائل من نوع «اطلاق القوى اللاشعورية الأبداعية فى العقل الباطن!».. ويكون هذا هو كل الفرق.. ولكنه فرق كاف بالطبع لأن يشحت ولايجد أى خلو لأى شقة ولا يتزوج طول حياته أن شاء الله ..

وطبيعى إلا يملك هذا النوع من المثقفين ما يواجه به فلسفة «الأستك والباكو» سوى الرفض المشمئز والتحليق فى سماء الأوهام.. ولكن فتاة من نوع خطيبته وأما مثل أمها كفيلان بأجباره على المستحيل.. إن عنتر بيه يوافق على اعطائه الشقة وتوقيع العقد بعد دفع نصف الخلو فقط وتأجيل الباقى .. ويدور الدكتور فؤاد ليسحب كل قرش له فى توفير البريد وعند الناشر حتى يجمع المبلغ ويدفعه لعنتر بالفعل ويوقع العقد.. وبهذه المناسبة السعيدة يدعو عنتر بيه العائلة كلها إلى سهرة فى أحد ملاهى شارع الهرم.. وهناك ترقص هياتم ويغنى كتكوت الأمير «حاورينى ياطيطة».. ويشرب عنتر ويشرب ويصعد على المسرح ويرقص مع هياتم وإذا به فى لحظة تجلى رائعة يخرج من جيبه كل المبلغ الذى أخذه منذ قليل من الدكتور ليلقيه «كنقوط» على جسد الراقصة!

وفى مشهد رائع يتذكر الدكتور بسرعة كيف جمع هذا المبلغ من هنا وهناك وبطلوع الروح.. كيف تبدد فى لحظة على جسد راقصة ..

من حق الدكتور المعقد بالطبع أن يحزن كما يريد.. وأن يتحسر على مصير العقل والثقافة وسيادة منطق الزبالة.. ولكن عنتر الزبال شخصيا لا يشغل باله بأشياء بايخة كهذه.. أنه يستلطف عايدة خطيبة الدكتور.. نفسها ولا مانع أبداً من أن تصبح زوجته الثانية.. وهو يتسلل إلى بيتها حاملا الهدايا من كل نوع.. والأم الجشعة ترحب به جدا بعد أن وجدت أمامها فجأة نموذجا آخر لرجل لا تعجزه مشكلة البحث عن شقة يتزوج فيها ابنتها بل أنه يملك العمارة كلها.. زبال صحيح أى نعم وجلف ويلبس بدل فاسدة الذوق.. ولكن خدنا أيه ياحسرة من الدكتوراه ..

فى أحدى زيارات عنتر الزبال للبيت يرى سعاد التى حلم يوما بزواجها ولكنهم طردوه.. لقد تزوجت من «الرجل المناسب» وهى حامل الآن ولكنها تعيش مع أمها لأن زوجها «المناسب» لم يجد شقة.. وتلاحظ سعاد استجابة عايدة خطيبة أخيها الدكتور وأمها لهدايا عنتر.. فتحذر أخيها من احتمال استيلاء عنتر على فتاته. «زمان كانت نكتة.. لكن لو أنا مكان عايدة.. لازم أفكر!!».

فإلى هذا الحد بلغ هول الخطر!

ويتمكن الزبال من غزو البيت كله.. يقنع المحامى الكبير والد دكتور الفلسفة والذى أصبح على المعاش الآن بأن يتولى أحدى قضاياه «المعصلجة» حول قطعة أرض أخذها بوضع اليد.. ومقابل المبلغ الكبير يقبل الأب .. إن الزبال يقتحم.. الزبال ينتقم.. والفلوس تغزو قلعة بعد أخرى.. وبعد خناقة صاخبة مع الزبال يفسخ الدكتور عقد الشقة ويسترد فلوسه فيصحب الزبال الخطيبة وأمها إلى شقة مفروشة وجاهزة من كله ويعرضها بلا مقابل.. يشتد الحصار حول الدكتور ويكتشف أن الجميع يتساقطون من حوله فيصرخ مروعا: «عنتر دخل بيتنا».. ولكن بعد فوات الوقت.. لقد وجدت عايدة خطيبته أخيراً شقة بلا خلو.. وبلا أى مساعدة من خطيبها الدكتور الثرثار.. فاضطرت أن تأخذها بمفردها.. ليس بمفردها بالضبط.. ولكنها فقط تزوجت عنتر بيه !..

فى آخر محاضراته لتلاميذه فى الجامعة .. يحاول الدكتور جلال أن يحذرهم مما يحدث للحضارة.. ويستشهد لغبائه الشديد بأقوال الفيلسوف مش عارف مين.. أنه لم يتعلم بعد أن يستشهد بالفيلسوف عنتر.. وعند تمثال نهضة مصر يهيم على وجهه وهو يهذى: «أنا واخذ الدكتوراه فى الحقيقة.. دى كارثة.. ده تخريب.. وبعد كل ما درسناه عن الحقيقة.. فالحقيقة: عنتر !!»

إن فيلم «انتبهوا أيها السادة» هو فيلم عن الحقيقة فعلا.. وكل ما فيه حقيقة. وهو فيلم جارح إلى حد كاد يدفعنى أحيانا إلى البكاء. ثم هو فيلم يذكرنا بأشياء كثيرة طيبة ونظيفة هى أروع ما فى جوهر المصريين عندما يحسون بالألم وعندما يرفضون «منطق الزبالة»..

وربما من سنوات عديدة لم نشاهد فيلما مصريا يهزنا ويدهشنا ويؤلمنا ويطهرنا ويجرحنا فى وقت واحد كما يفعل هذا الفيلم.. وهو أفضل أفلام كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب على الأطلاق .. وهو يمزج فيه ببراعة بين الكوميديا والمأساة ومن خلال واقع حى ومعاش وبلا افتعال.. واضح أنه لجأ فقط إلى الرمز .. فالزبال هنا هو مجرد رمز لمهن أخرى ولمصادر إثراء سريع غير نظيفة..

والدكتور هو مجرد رمز لما نحلم به جميعا لأنه أفضل مافى المصريين الحقيقيين الذين لم يعملوا أبدا فى «الزبالة» ولن يعملوا.. ولكن هناك بعض المبالغة فى رسم شخصية الدكتور .. فهو ثائر ومتذمر ومشمئز أكثر مما يجب وإلى حد الرومانتيكية

الساذجة أحياناً.. فكيف يرفض مبدأ الخلو وينتظر فى نفس الوقت أن يجد شقة.. وكراهيته الشديدة للزبال ليست مبررة تماما فالذنب بالتأكيد ليس ذنب الزبال.. ومحمد عبد العزيز من ناحية يستعيد مستواه القديم كواحد من أفضل مخرجينا الشبان.. واضح أن مشكلته كانت مشكلة نص يقتنع به ويقول شيئا جاداً.. فبعد بضعة أفلام كان واضحا أنه لا يعتنى بعمله فيها كما يجب.. تحس أنه عاد لبذل المجهود والعناء من جديد.. خصوصا وهو يمزج الرواية بالجزء التسجيلى الذى صوره فى «مقلب زبالة» حقيقى وهو من أفضل أجزاء الفيلم.. وإن كان أفلت منه مشهد ثورة حسين فهمى فى الكازينو مع ناهد شريف وهو يلقى النقود فى الهواء ثائرا.. فهو مشهد غير منطقى فى هذا المكان بالذات .. ولكن حتى استخدامه لرقصة هياتم ومونولوج كتكوت الأمير كان مبررا وموظفاً فى مكانه الصحيح كتأكيد على القبح والابتذال ..

أما محمود ياسين فأنى أحسده على جرأته فى تقمص شخصية الزبال بهذه البراعة وبهذا الأقناع وبالقدرة على التنوع والتلون من شخصية إلى أخرى ومن أسلوب أداء إلى آخر فى مجموعة أفلامه الأخيرة.. وهو فى هذا الفيلم يضيف دليلاً آخر على أنه ممثل لم يصل عفوا إلى ما وصل إليه بل ويستحقه تماما ..

أما حسين فهمى .. فأعترف بأنه كان مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهو هنا يقدم أفضل أدواره على الأطلاق ومنذ أن بدأ التمثيل .. وهو يحمل عبء الصراع الرئيسى والمعاناة المريرة على كتفيه وينجح إلى حد مدهش.. ربما لأنه ولأول مرة يضع يده على شخصية حقيقة لها كيان وانفعالات وملامح واضحة ليست هى ملامحه السابقة بالتأكيد.. برافو أذن للجميع .. ولكن هل تستمرون ..

مجلة «الإذاعة» - ٢٩ / ٤ / ١٩٨٠

«الرغبة» الصورة الجميلة.. لا تكفى لصنع الأفلام!

في الأسابيع السابقة لعرض فيلم **«الرغبة»**.. لاحظت أن «اشارته» التى تعرض إعلاناً عن قرب عرضه.. تختلف عن «الإشارات» المكررة لأفلامنا.. كانت فيها محاولة للتجديد.. وعلمت بعد ذلك أن محمد خان هو الذى أخرجها.. كان هناك دليل آخر إذن على أن محمد خان الذى يعرض فيلمه الأول **«ضربة شمس»** فى دار سينما مقابلة.. ينوى أن يصبح «مخرجاً جديداً» بالفعل.. وفى فيلمه الثانى «الرغبة» كان هذا قد تأكد.. بحيث يصبح هذا السؤال ضرورياً: وماذا بعد؟!

ولقد سألت هذا السؤال بعد «ضربة شمس».. ثم جاء «الرغبة» كما كتبوا فى بدايته «رؤية مستوحاة عن رواية **«جاتسبى العظيم»**.. وهى رواية الكاتب الأمريكى سكوت فيتز جيرالد التى أصبحت فيلماً شهيراً شاهدناه فى القاهرة منذ بضع سنوات ومثله روبرت ريد فورد وميافارو..

وعندما علمت أن محمد خان يعد «جاتسبى» مع كاتب السيناريو بشير الديك لتصبح فيلماً مصرياً.. أصابنى الفزع.. فالرواية أمريكية تماماً من ناحية.. بمعنى أنه لا يمكن تخيلها إلا فى علاقات أمريكية وفى ظروف محددة جداً أيضاً بالضبط التي قدمها لنا الفيلم الأمريكى.. ومن ناحية أخرى فهى تتطلب بذخاً في الإنتاج لا تقدر عليه إلا السينما الأمريكية وإلا أصبحت «المعلم جاتسبى» أو فى أحسن الحالات «جتسبى بيه أبو دراع» كما يمكن أن تشترط ظروف الإنتاج المتخلف..

ولكن أشهد أن محمد خان استطاع أن يفلت من مسألة الإنتاج هذه بذكاء وأن يوحى لنا بالبذخ ببضع لمسات شكلية لا تتكلف الكثير.

ولكن يظل التساؤل المرعب هو: لماذا يختار مخرج جديد لفيلمه الثانى الذى يقدمه

للسينما المصرية.. جاتسبى العظيم أو جاتسبى الهزيل؟.. وما لنا نحن وعالم فيتز جيرالد شديد التعقيد وشديد الأمريكية فى نفس الوقت؟

قد يكون الجواب أن الموضوع صعب.. وأن محاولة نقله إلى الحياة المصرية أصعب بالطبع.. ولعل هذا كان يمثل تحدياً طموحاً أمام محمد خان.. وأنا أعرف أنه شاب طموح بالفعل ويحب أن يركب الصعب.. وكل مخرج جديد في العالم يحب فى بداية عمله السينمائى أن يؤكد براعته التكنيكية.. وقد شهدنا جميعاً أن محمد خان أكد هذا بالفعل فى فيلمه الأول.. ثم عاد فأكده بخطوات أبعد فى «الرغبة».. بل أنه استطاع أن يتوصل أيضاً إلى الصيغ التجارية الناجحة ودون أن يهبط إلى أى ابتذال.. ولعل هذا ما جعل ظروفه فى بداية عمله السينمائى أفضل من ظروف كثيرين من المخرجين الجدد.. لقد فرض نفسه أسرع من أى مخرج شاب آخر.. وانتزع فرصته أسهل.. وعليه الآن أن يقف على هذه الفرصة ليفكر قليلاً وليختار.. كيف يستمر؟ وهل يظل الذين رحبوا به كمخرج جديد مع بعض التحفظات.. على نفس الترحيب والحماس للمخرج الجديد؟

لقد نجح محمد خان فى الامتحان الصعب.. امتحان الخطوة الأولى.. وعليه بهذه القدرة الحرفية أن يقول شيئاً مختلفاً.. شيئاً حقيقياً له علاقة بالحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين.

لقد كان «البرود الجليدى» يشيع فى فيلم «الرغبة» نتيجة إحساس المتفرج بأن هناك شيئاً غريباً فى هذا الفيلم يجعل شخصياته كأنها منزوعة من صفحات الكتب.. وأن حركاتها مرسومة بالمسطرة وعلى أسس هندسية محسوبة أكثر مما يجب ولكن تنقصها الحرارة والطبيعية..

والسيناريو مسئول بالطبع عن الجزء الأكبر من هذا الإحساس.. لقد كنت معجباً ببشير الديك كمؤلف قصة وكاتب حوار فى أفلام عديدة سابقة.. وهذا أول فيلم أراه له وقد انفرد بكتابة السيناريو بالكامل.. ومع ذلك فهو ليس فى أحسن حالاته.. لأن الموضوع نفسه غريب عليه والأجواء التى تدور فيها الأحداث فيها شىء مفتعل..

ونحن لا نستطيع أن ننزع من أذهاننا «جاتسبى العظيم» طوال مشاهدتنا «للرغبة».. ولكننا حتى لو نسينا الفيلم الأمريكى وناقشنا الفيلم المصرى مستقلاً بذاته فسنكتشف أن الخلل الرئيسى هو فى بناء الشخصية الأساسية.. نور الشريف الشاب الثرى ثراء خرافياً لا نعرف سببه سوى أنه بعد إصابته فى حرب ٦٧ وبعد

أن فقد فتاته مديحة كامل التى تزوجت ثريا آخر صغيراً هو حسين الشربينى.. قرر فجأة أن يتحول إلى وحش يدمر الجميع وينتقم من الجميع حتى من الفتاة التى مازال يحبها وحتى من نفسه بالانتحار غير المبرر وغير المفهومة أسبابه فى النهاية..

إن آلاف الشباب أصيبوا فى حرب ٦٧ وفى غيرها وفقدوا أشياء هامة جداً فى حياتهم ولم يعودوا بهذه الرغبة المدمرة في الانتقام. وآلاف الشبان فقدوا فتياتهم وفشلوا فى حبهم ولم يكن هذا كافياً لكى ينقلبوا إلى وحوش.. فضلاً عن أن الطريقة التى استولى بها نور الشريف على شركة صبرى عبد العزيز وتحوله إلى هذا المليونير الخرافى.. تبدو طريقة مضحكة جداً.. فالثروات الجديدة لا يتم تكوينها بمجرد مكالمات تليفونية وصفقات ترتبها سكرتيرة حسناء فى مكتب فخم.. وبهذه السذاجة التى رأيناها.. والسبب أن المخرج وكاتب السيناريو أرادا أن ينقلا فيلماً أمريكيا.. فاقتحما عالماً لا يعرفانه ولا يملكان إلا مفاتيحه السطحية أو الشكلية..

ومن هنا فنحن لا نعرف شيئاً عن حقيقة دوافع الشخصية الرئيسية نور الشريف ونحتار فى تقييمه: هل هو شرير أم مظلوم؟ هل نكرهه أم نحبه؟ ولكن ليس لأنها شخصية مرسومة دراميا ببراعة.. وإنما لأنها على العكس شخصية «مصنوعة» ومفروضة علينا من حيث لا نعلم.. وقد انعكس هذا على أداء نور الشريف الذى لم يكن فى أحسن حالاته رغم الجهد التمثيلى الكبير الذى بذله.. كما انعكس على مديحة كامل التى كانت شخصية ثانوية باهتة فى بناء الفيلم.. بحيث أصبحت شخصية السكرتيرة أقوى منها وأكثر تأثيراً وأدتها إيمان ببراعة حقيقية.. والواقع أن هذه الممثلة تتقدم باستمرار.. ولكن يظل «الحوت» الذى أكل الفيلم كله هو حسين الشربينى.. هذا الممثل القدير المظلوم الذى يؤكد فيلماً بعد آخر أن إمكانياته أكبر بكثير مما تحصره فيه السينما المصرية بمقاييسها الجامدة للنجم ولنصف النجم!

وإذا كان مونتاج نادية شكرى يلعب دوراً أساسياً فى هذا الفيلم يؤكد أن هذه الفنانة أيضاً تقف فى الظل بلا سبب.. وربما لأنها تنتظر فقط العمل الجيد الذى لا يجيء دائماً.. فإن موسيقى الفنان الموهوب كمال بكير لم يتم توظيفها جيداً لسبب لا أدريه بالضبط وإن كان يشترك فى مسئوليته المخرج ومؤلف الموسيقى معاً..

ولكن هناك مصور عظيم فى هذا الفيلم هو سعيد شيمى الذى يلعب بالإضاءة وفى المشاهد الداخلية وفى الليل بالذات دوراً درامياً وفنياً مدهشاً بعد أن أكد فى **«ضربة شمس»** نفس الدور فى المشاهد الخارجية التى يدور أغلبها بالنهار.. نحن

هنا إذن أمـام فنـان وليس «صنايعى» أو عـامل كـهـرباء «يفـرش النور» مـثل بـعض «الاسطوات» وهذه إحدى مـيزات العمل بين مـخرج ومـصـور متفـاهمين.. والسـينما المصـرية إذن تكشف عن مـواهبـهـا الشـابة كل يوم.. والخطـوة الثـالثـة لمحـمـد خـان وسعيد شيمى ستكون أفضل بالتأكيد.. حين يجدان شيئاً أفضل يقولانه بأدواتهما التى تأكدنا تماماً أنها جيدة.. ومازلنا نسألهما وماذا بعد؟!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٤/٢٦

«غرام فى الكرنك»

ذكرنى فيلم **«غرام فى الكرنك»** الذى أذيع فى التليفزيون فى الأسبوع الماضى بفيلم **«هير»** لميلوش فورمان الذى عرضه نادى السينما منذ شهر.. والقياس مع الفارق الكبير طبعاً..

فهنا وهناك محاولة للتعبير عن قضية ما بالرقص والغناء.. وأن ينجح «غرام فى الكرنك» فى تذكيرنا بتحفة مثل «هير» يعنى أن به أشياء جيدة بالقطع.. وبلا أى محاولة للربط بين المستوى الفنى للفيلمين.

لقد جلست أشاهد مرة أخرى بعض المشاهد الراقصة التي عبر بها المخرج على رضا عن مواقف درامية فأدهشنى أنه قدم مستوى جيدا ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذا النوع من الاستعراضات تقديماً ركيكاً مكرراً..

ولكن على رضا القادم من عالم الرقص العظيم أساساً إلى عالم السينما.. استطاع أن يوظف الحركة واللحن والتشكيل استخداماً لا بأس به أبداً.. وفى مشهد حلم الرقص فى قصر فرعون مثلاً.. ثم فى مشهد بناء الشباب والفتيات للمسرح وسط المعبد باستخدام ألواح الخشب فى تشكيلات وايقاعات سريعة وجميلة.. نحس أننا أمام مخرج استعراضى موهوب..

وصحيح أن محمود رضا بطل الفيلم كان ممثلاً جامداً بالفعل وأن الفيلم لم يستعن ببطل نجم بالمعنى التقليدى.. ولكن فريدة فهمى لم تكن رديئة أبداً.. إن لم تكن جيدة رقصاً وتمثيلاً.. بل أنها بعد سنوات وفى دورها الصعب جداً فى فيلم على رضا أيضاً **«أسياد وعبيد»** كانت ممثلة ممتازة حقاً..

فما الذى حدث؟.. لماذا توقفت تجربة فرقة رضا فى السينما عند حدود هذا الفيلم وفيلم **«أجازة نص السنة»** و**«حرامى الورقة»** ثم **«البنات لازم تتجوز»** الذى أجهز تماماً على هذه السلسلة التى كنا نظن أنها مطلوبة ومضمونة النجاح..؟

هل فشل تجربة فرقة رضا فى هذا النوع من الأفلام الاستعراضية مرتبط بفشلها فى الاستمرار حتى كأعظم تجاربنا الفنية الراقية فى مجال الرقص؟ هل هى مشكلة «الإدارة» عندما تتسلط على الفن.. أو الفن عندما يصبح حكومة أم أن الجمهور المصرى ليس مستعداً للإقبال على الأفلام الراقصة بينما يفضل الرقص الشرقى على حدة.. وأحمد عدوية على حدة؟..

هل المسئولية تقع على تفكك فنانى فرقة رضا أنفسهم أم على مناخ فنى عام كان يتدهور باستمرار.. وكيف يمكن أن تجهض أجمل تجاربنا الفنية قبل الأوان.. وتستمر فقط أردأ التجارب؟ هل عند أحدكم تفسير لهذه الألغاز؟

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/٥/٢٤

«حبيبى دائما».. حسين كمال.. يعود إلى عالم يحبه!

خرجت من فيلم **«حبيبى دائماً»** لأتذكر أننى لم أقرأ فى «عناوينه» أن القصة من تأليف فلان.. فالسيناريو كتبه د. رفيق الصبان.. والحوار كتبته كوثر هيكل.. ولكن أحداً لم يكتب القصة.. مع أنهم فى معظم أفلامنا ينقلون «نقل المسطرة» أفلاما أمريكية ويقولون بجرأة رائعة أن القصة من تأليف فلان..!

وكان هذا أول ما أعجبنى فى هذا الفيلم.. فهو اعتراف - لا أدرى إن كان مقصوداً أم لا - بأنه ليست هناك قصة.. وإنما هناك «علاقة» عادية جداً ويومية بين شاب وفتاة تحول بينهما الظروف الصعبة كالعادة.. ثم يجمعهما المرض لكى يفرقهما الموت فى النهاية..

ونحن فى هذا الفيلم الجيد نتذكر فيلم **«قصة حب»** الأمريكى الشهير الذى أصبح ظاهرة فى السينما العالمية كلها.. ولكننا نتذكر أيضاً أن «قصة حب» نفسه لم يكن يقدم «قصة» بالمعنى الحقيقى.. وإنما هو نسيج جيد من المشاعر الإنسانية التى تهز الناس جميعاً فى أى مكان وزمان.. ويلعب بذكاء على «تيمة» الحب بين فقير وغنية أو العكس.. مضافاً إليها موت العشاق فى ريعان الشباب وبلا منطق.. وهى أحزان تعصر القلب وتضمن النجاح لو كتبت جيداً ولو أداها ممثلون جيدون وتوفر لها مخرج جيد.. وأعتقد أن هذه كانت أسباب نجاح «قصة حب» وهى نفسها أسباب نجاح «حبيبى دائماً»..

وفيلم حسين كمال هو دليل آخر على أن الحرفة الجيدة عندما تتعامل مع مشاعر إنسانية صادقة يمكن أن تصنع فيلماً جيداً.. فما يمكن أن يسمى القصة أو الدراما فى «حبيبى دائماً» هى مجرد فكرة قديمة مستهلكة لا تتعدى سطرين: نور الشريف الطبيب الناشىء الفقير يحب بوسى الفتاة الثرية المرحة.. التى يفضل أبوها الارستقراطى «الحكيم» أن يزوجها من رجل أعمال شاب ثرى يحملها معه إلى



حبيبى دائما - إخراج حسين كمال - ١٩٨٠

باريس حيث يفاجئها بعالم غريب مهزوز أو ضائع يصدم قيمها الشرقية المحافظة.. فينتهي الأمر بالطلاق والعودة إلى مصر.. ولكن مع مفاجأة المرض الخطير الذى يحيى قصة الحب القديمة بقدر ما يميتها.. فالطبيب الشاب يتزوج حبيبته العائدة وهو يعلم أن أيامها معدودة.. ومن أجل أن يمنحها أقصى سعادة ممكنة في هذه الأيام المعدودة.. وينتهى الحب حيث بدأ: على رمال شاطىء مهجور وبحر صاخب يسخر منا جميعاً لأنه باق ونحن زائلون!

ويقال إن هذه هى قصة الحب الوحيدة الحقيقية فى حياة عبد الحليم حافظ والتى تركت جرحاً عميقاً فى حياته.. كما يقال إن المرحوم يوسف السباعى أعاد صياغتها فى صفحتين لتكون مادة فيلم.. ولكن لحم الفيلم الأساسى ليس هو تلك القصة أو تلك.. وإنما هو السيناريو الذكى الذى صاغه رفيق الصبان ببراعة ومن مجموعة من التفاصيل والمشاعر الصغيرة التى استطاعت أن تصنع فى النهاية بناء حياً له قوام وقادراً على صنع رواية من لا شىء تنجح فى إقناعنا بالمشاهدة.. ومن هنا فالسيناريو من أفضل ما كتبه رفيق الصبان حتى الآن من الناحية التكنيكية.. وبغض النظر عن قيمة الأشياء التى تقال وهل تستحق أن تقال أم لا.. فأنا شخصياً

لست مشغولاً جداً بهذا النوع من القصص عن الحب بين الأغنياء والفقراء ولست فى حاجة إلى فيلم يذكرنى بأن الموت هو نهاية كل حى لأنى أدرك هذه الحقيقة جيداً وأعيشها كل لحظة مع فقد إنسان أحبه.. ومع ذلك فإنى أرحب بأى فيلم مصرى يتناول مشاعر إنسانية ويتناولها بصدق.. ثم يتناولها أولاً وقبل كل شىء «بفن».. أى بمستوى معقول من السينما ولو على المستوى التكنيكى البحت.. وهذا ما توفر بالتأكيد فى «حبيبى دائماً».

لقد استطاع السيناريو الذكى أن يغذى الخيط الدرامى الواهى بخيوط فرعية جيدة جعلت لكل ما يدور أمامنا معنى ووظيفة.. لقد قدم لنا الظروف الاجتماعية التى تمثل خلفية قصة الحب والموت البسيطة تقديماً مقنعاً مدروساً بالفعل.. فهنا طبيب شاب فقير يواجه فتاة ارستقراطية من أصل تركى.. بحيث يصبح منطقياً فى ظروف الجشع المادى التى تسود الجميع الآن.. أن يفضل أبوها بيعها لعريس ثرى يوفر لها مسألة الفساتين والسيارات وباريس.. وعلى حساب أية مشاعر أو عواطف ليست لها قيمة فى هذا الزمان الأغبر..

واستطاع السيناريو وبذكاء أيضاً أن يقدم نقطة تحول معقولة.. حين جعل الطبيب الشاب يرفض اقتحام مغامرة الزواج من حبيبته رغم كل شىء ويعيدها إلى بيتها وطبقتها.. بحيث يصبح منطقياً أن تقبل بوسى الزواج وأن تحقد حتى على حبيبها الجبان.. ثم قدم علاقته بزميلته التى تحبه فى صمت سوسن بدر لكى تصبح علاقة موازية تثرى العلاقة الرئيسية وتسندها درامياً بين وقت وآخر.. ثم هناك بعد ذلك مجتمع باريس الضائع الذى يقدم مقابلاً مخيفاً لمجتمع تقليدى راكد ومغلق وبإدانة كاملة للمجتمعين معاً.. ثم لعب على مسألة المرض والرجاء فى «لندن كلينك» لعباً جيداً يمهد للنهاية التى رغم توقعنا جميعاً لها إلا أننا لم نمل من انتظارها.

ولكن هذا السيناريو الجيد الصنع ما كان ليحقق شيئاً – وفى هذا النوع من القصص الرومانتيكية بالذات – دون الحوار الرائع الذى كتبته كوثر هيكل.. والذى يمثل عاملاً عضوياً هاماً فى بناء الفيلم كله وركناً قوياً من أركان قوته ونجاحه.. إن الحوار فى هذا الفيلم لا يمثل هذا «الرغى» الإضافى الذى يمكن حذفه دون أن ينقص الفيلم شيئاً.. أو الحوار الذى يكتفى «بتقديم المعلومات».. وإنما هو ركيزة أساسية فى بناء خال من الأحداث بطبيعته بحيث يصبح مهما ما يقوله أبطال يدورون حول بعضهم معظم الوقت دون أن يقع شىء صارخ بحيث تجئ قيمة

«الكلمة».. والكلمة هنا بسيطة ومركزة ولكنها تحمل أكبر قدر من التعبير عن مشاعر هى داخلية وعميقة وليست زاعقة بطبيعتها..

وتتفوق كوثر هيكل إلى أقصى حد فى صياغتها للجمل القصيرة المعبرة فيما بين الوظيفة الواقعية للحوار والوظيفة الجمالية ومن خلال نماذج كهذه: «أنا بحلم بالحب.. وأنت بتحلم بالمستحيل»..

– إيه اللى أجمل من الحلم..؟

– اننا نحققه..

– اللى عرفوا الحب مش حنخاف منهم.. واللى ما عرفهوش يتعلموه مننا..

ومثل عبارة ماجدة الخطيب المرأة المتحررة فى باريس التى تواجه بوسى المرأة التي ذهبت إلى مجتمع صاخب بتراث مختلف مندهش ومصدوم:

– زى ماسبتى هدومك القديمة وانت جاية باريس.. كان لازم تسيبى أفكارك القديمة!

مثل هذه العبارات تجعلنا أمام حوار «مختلف» عما نسمعه فى السينما المصرية.. وتجعل من الحوار قيمة خاصة وهامة من قيم الفيلم وليس هذا الشيء الهلامى المزعج الذى تعودنا دائماً حتى كنقاد أن نتجاهله.. ولكن لنتذكر أيضاً أن كوثر هيكل هذه لا تعمل إلا مع حسين كمال.. ربما بسبب كسلها الشخصى وزهدها فى العمل أو فى الفلوس وربما لأنها تحترم نفسها.. ولكن إذا كان حسين كمال نفسه لا يخرج فيلماً إلا كل خمس سنوات.. فهذا معناه أن نحبس طاقاتنا الموهوبه نفسها فى إطار معزول ضيق بينما نشكو نحن من انتشار «الباعة السريحة»!

ويقودنا هذا بالضرورة إلى حسين كمال.. فهو يعود هنا إلى عالم يحبه ويعرفه جيداً.. عالم العواطف الرقيقة البسيطة واللحظات الإنسانية الصادقة.. ولذلك فهو يعود إلى أحسن مستوياته كمخرج يجيد صنعته على المستوى الحرفى.. ورغم أنه يتعامل هذه المرة مع موضوع خافت وهادئ ويعتمد على قدر كبير من الحب والحزن.. فإنه يستطيع أن يقدم عملاً حياً متدفقاً مليئاً بالحرارة.. وبحساسية ورقة بالغين فى تعامله مع الصورة بكل جمالياتها أو مع البشر فى لحظاتهم الإنسانية الصغيرة ولكن الصادقة.. وهو يستعين بمحسن نصر المصور الذى أراه فى أحسن حالاته.. وبموسيقى جمال سلامة التى تركز على «تيمة» واحدة رقيقة وحزينة بحيث يسترد مستواه الذى يبدده أحياناً فى أفلام كثيرة لا تستحق.. ثم بمونتاج رشيدة

عبد السلام الذى يحقق للفيلم إيقاعه وجوه العام المطلوب تماماً والمناسب تماماً..

وإذا كان من العبث الحديث عن نور الشريف كممثل موهوب يملك طاقة ضخمة.. فلابد من الحديث عنه هنا كمنتج يحاول فى «مغامراته» الإنتاجية القليلة أن يقدم شيئاً متميزاً وأن يوفر له كل فرص النجاح.. وزوجته بوسى تثبت هنا أنها لا تمثل لأنها زوجة المنتج وإنما لأنها ممثلة جيدة بالفعل تتقدم باستمرار.. وتنجح فى هذا الفيلم بالذات فى تخطى مرحلة «الفتاة الجميلة» لتلتقط اللحظات الصعبة وتعبر عنها جيداً.. وهناك مشهدان كافيان لتأكيد أنها ممثلة جيدة: نظرتها الغاضبة المحبطة لنور الشريف وهو يعيدها إلى أهلها.. وخروجها من «لندن كلينك» بعد أن اكتشفت حقيقة مرضها.. فهناك نظرة واحدة من ممثل تكفى لإثبات هل هو ممثل أم ترزى!

أما روح الفيلم المرحة التى منحته دفئاً وحباً فهى نعيمة وصفى الجدة التركية الظريفة.. وهو دور ثانوى يؤكد أن ممثلة عظيمة مثل نعيمة وصفى يمكن أن تمنح حياة كاملة لفيلم كامل!

مجلة «الإذاعة» - ١٩٨٠/٩/١٦

«عذاب الحب».. ذكريات.. وليس نقداً!

يعدو فيلم **«عذاب الحب»** مجرد كونه فيلماً لمخرجه.. عندما يكون مخرجه هذا هو على عبد الخالق بالتحديد.. لأنه يصبح حينئذ فيلماً لمخرج شاب ارتبط اسمه بحركة «السينما الجديدة» التى اشتهرت عام ١٩٦٨ وأثارت ضجة كبيرة إلى حد ما فى سوق السينما المصرية الراكدة حينذاك بمجموعة السينمائيين الشبان من أعضائها من خريجى المعهد أو من سواهم.. وبمجموعة الأحلام والأفكار الكبيرة التى كانوا يحملونها حينذاك والتى كانوا يحملون النوايا الطيبة على الأقل لتحقيقها وليغيروا بها المسار التقليدى للسينما المصرية فى تلك الفترة القريبة.. أو ليحفروا - على الأقل - نهيراً صغيراً متواضعاً ولكن متميزاً.. إلى جانب نهرها التجارى الواسع الراسخ..

ولست أتحدث من خارج «جماعة السينما الجديدة» وإنما من داخلها.. فأيا كان الإنتماء العضوى أو الشكلى لهذه الجماعة.. فقد كنت دائماً عضواً فيها بحكم الإنتماء الفعلى ومازلت.. وليس بمعنى العضوية بالضرورة فهى لا تعنى شيئاً فى ذاتها.. وإنما بحكم وحدة الأفكار والأحلام.. وهى أفكار وأحلام لا يجرؤ أحد منا - الذين مضوا والذين بقوا على السواء - على أن يقول إنه تخلى عنها..

ولكن السينما بالذات ليست بالأفكار ولا بالأحلام.. ولا يصح عليها المثل الشائع عن أن «الأعمال بالنيات».. ولذلك فقد انتهت جماعة «السينما الجديدة» فعلينا.. أياً كان حجم بقائها الشكلى.. وكلنا مسئولون بالتأكيد عما حدث.. ولكننا لسنا فى معرض الحديث عن قصة «السينما الجديدة» أو تحليل ظروف ظهورها واختفائها.. لأنها مرتبطة بالتأكيد بظروف وتفسيرات عامة وشاملة فى المجتمع المصرى كله منذ ٦٨ وإلى الآن..

ولكنا نتذكر «السينما الجديدة» مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق.. وهذا قدره لأنه كان أول مخرج قدمته الجماعة عام ٧١ فيما أتذكر وفى أول فيلم من إخراجه



عذاب الحب - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٠

«أغنية على الممر» وهو أول فيلم من إنتاجها أيضاً.

وكان «أغنية على الممر» فيلماً هاماً فى تاريخ السينما المصرية الحديثة.. ليس لأنه تحفة.. ولكن لأنه كان فيلماً مرتبطاً بحركة.. وحركة هامة أيضاً فى حينها.. كان من شأنها أن تشق هذا النهير الصغير المتميز لو لم تكن قد أجهضت وبسرعة.. وأعتقد أن أيام العمل فى هذا الفيلم ثم ظروف عرضه كانت أياماً مجيدة.. بالنسبة لمجموعتنا من الشباب المتحمس على الأقل.. فقد استطاع أن يطلق فينا طاقة حماسية هائلة.. حاولنا من خلالها أن نفعل شيئاً مشابهاً لما فعلته حركات سينمائية شابة أو «جديدة» فى بعض البلاد الأخرى وكنا نقرأ عنها وتبهرنا.. وجاءت الفرصة لصنع نفس الشىء على مستوى السينما المصرية مع تجربة **«أغنية على الممر»** و**«الظلال على الجانب الآخر»** لغالب شعث الذى بدأ التحضير له فى نفس الوقت وإن تأخر إنهاؤه بحيث أصبح فيلم على عبد الخالق هو أول فيلم تنتجه جماعة السينما الجديدة ضمن محاولة للعثور على علاقات إنتاجية جديدة مختلفة عن اقتصاديات السينما المصرية التقليدية.. ومن هنا كانت «الجماعة» - أى «نحن» هى المنتجة بشكل ما.. وأذكر إننا وزعنا بحيث نتابع معاً عمليات إنتاجية وإدارية لا علاقة لنا بها

ولا نملك فيها أى خبرة حيث كان البعض يتابعون العروض والإيرادات فى سينما ديانا.. والبعض يحاولون «التسويق» من خلال بيع حفلات عرض للمؤسسات والتجمعات العامة.. بل وأذكر أن مجموعة منا وقفت توزع إعلانات الفيلم بنفسها على جمهور المعرض الصناعى فى أرض الجزيرة..

وهذه التفاصيل الصغيرة تلخص روحاً عامة سادت مجموعة من السينمائيين المصريين الشبان وهم يحاولون دعم فيلم لا يمثل نفسه أو مخرجه بقدر ما يمثل تجربة أو حركة جديدة كان مضمونها من الحماس أكبر من مضمونها من الفكر أو من الفن.. ولكنا تابعناها بأكبر قدر من الدأب والنشاط ومن خلال حركة نقدية كانت قوية أيضاً حينذاك بحيث «أزعجت» بالفعل بعض الأسماء «الكبيرة» فى السينما التقليدية!

وليس مهما أن هذا كله انتهى إلى لا شىء.. فقد كان لابد أن يحدث.. وكنا جميعاً مؤمنين بما نفعل.. ولسنا مسئولين بالتأكيد وحدنا عما انتهى إليه الأمر بعد ذلك.. فقد كان جزءاً – كما قلت – من تغيرات أكبر وأشمل فى المجتمع المصرى كله منذ ذلك الحين وحتى اليوم.. ومع عدم إغفال أو إنكار للعيوب والنواقص الذاتية للجماعة نفسها مما لا مجال هنا لتحليله..

وهى خلفية لابد من تذكرها مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق لأنه أهم أعضاء هذه الجماعة وليس لأن فيلمه الأول كان خطيراً إلى هذا الحد.. وإنما لأنه كان الفيلم الذى ارتبط بهذه الحركة وفى تلك الظروف..

ومن ناحية أخرى فلن نستطيع أن نتجاهل أن ثلاثة من صانعى الفيلم الأول لجماعة السينما الجديدة مشتركون أيضاً فى فيلم **«عذاب الحب»**.. هم مخرجه نفسه على عبد الخالق ومؤلفه مصطفى محرم الذى كان كاتب سيناريو «أغنية على الممر» عن مسرحية على سالم ثم مونتيره أحمد متولى الذى مازال رئيس هذه الجماعة ومنذ بضع سنوات..

وعندما نكون أمام فيلم صنع أهم ثلاثة من أركانه: الإخراج والسيناريو والمونتاج نفس ما صنعوه من قبل فى فيلم ارتبط بحركة أو «بموجة» فإننا لابد أن نتذكر هذه الحركة..

- ومهما قيل أن «القياس مع الفارق» وإن الظروف قد تغيرت فيما بين الفيلمين على حد قولى شخصياً.. تظل هناك إمكانية المقارنة.. ليس فقط لأن البشر لا يتغيرون

بهذه السهولة.. وإنما لأن هناك حدوداً للتغيير.. بمعنى أن أحداً لا يطالب الثلاثة بأن يحملوا نفس الأفكار الكبيرة القديمة ونفس الطموحات.. ولكن ما لابد من مطالبتهم به هو الحفاظ على الأقل على مستوي فنى معقول..

ولكى أجعل كلامى أكثر وضوحاً.. فإن مخرجاً مثل حسين كمال مثلا لم يدع يوماً أنه عضو فى جماعة ما ولم يقل أبداً كلاماً كبيراً.. ومع ذلك فهو يقدم فى فيلمه **«حبيبى دائماً»** فيلماً لا يقول شيئاً على الإطلاق سوى أن شاباً أحب فتاة غنية وماتت.. ومع ذلك فهو يقدم فى هذا الفيلم مستوى فنياً معقولاً بحيث لا يمكن حتى مقارنة «عذاب الحب» به من قريب أو بعيد وعلى أى مستوى..

وواضح أننى أتكلم من وجهة نظر فنية أو تكنيكية بحتة.. إذا جاز فى السينما الكلام عن شىء اسمه «التكنيك» معزولاً عما يقوله الفيلم..

وهنا نفاجأ بأن صانعى «عذاب الحب» قدموا مستوى فنياً متردياً إلى حد لا يمكن تصديقه.. حتى لو نسينا مسألة «أغنية على الممر» والسينما الجديدة بالكامل..

والواقع أنه من السخف شغل كل هذه المساحة بالحديث عن هذا الفيلم حتى ولو من أجل متابعة ما انتهى إليه طموح ثلاثة أو أكثر من أعضاء جمعية سينمائية ما .. ولكن الواقع أيضاً أن الفيلم سىء إلى درجة تثير الغيظ.. بحيث لا يمكن أن تفقد ساعتين من وقتك فى مشاهدته ثم لا تتكلم.

وإذا كان ممكنا تلخيص قصة «حبيبى دائماً» المعروض فى نفس الوقت فى جملة واحدة رغم إنه لا يقول شيئاً على الإطلاق فإنه لا يمكن حتى تلخيص «عذاب الحب» ولا يمكن أن يرويه أحد لأحد إذا كان ممكناً رواية الأفلام!

ونحن نحس فقط من البداية للنهاية إن منتجاً ما أراد أن يبيع فيلماً للمطرب عماد عبد الحليم.. متصوراً أن عماد عبد الحليم هذا يمكن أن «يبيع» مثل عبد الحليم حافظ.. وأنا شخصياً لست أوافق كثيراً على أن هذا الشاب النحيل الغض الأهاب مطرب أصلاً.. ولكن قد يكون هذا مزاجاً شخصياً.. ولكن ما لا شك أن الجميع يوافقوننى عليه بما فيهم المخرج نفسه هو أنه ليس ممثلا بالتأكيد ولكن هناك ألغاز كثيرة فى حياتنا الفنية غير قابلة للتفسير.. ومنها مثلاً أن الأفلام السابقة لهذا المطرب فشلت فشلاً ذريعاً حتى على المستوى «الفلوسى» ومع ذلك فهناك منتجون مازالوا يصرون على إعادة تقديمه باستماتة..

وإذا كان المنتج اللبنانى يرى شيئاً خاصاً فى هذا المطرب لا نراه نحن يبرر أن

ينفق عليه فلوس.. فكيف وافق على عبد الخالق على قبوله بطلاً لفيلمه؟

وكيف جلس مصطفى محرم ليكتب سيناريو يمتد ساعتين ليكون هذا الشاب غض الأهاب محوراً له.. والمضحك إنه لا يغنى سوى أغنيتين وكأنه يكتفى بموهبته فى التمثيل.. وأمام مديحة كامل التى تريد أن تقنعنا بأنها تحبه رغم فارق السن وفارق الخبرة وفارق أى شىء آخر ثم كيف وافق أحمد متولى على أن يقضى ليالى طويلة مضنية ليصنع من هذا الشىء فيلماً طوله ساعتان؟

وكيف يمكن القول بأن العمل الحرفى أو حتى التجارى منفصل عن الأفكار والجمعيات وإن هذا شىء وذاك شىء آخر؟

إننى لا أكتب هنا تحليلاً فنياً لفيلم ما وإنما أكتب عن بعض الظواهر فى واقع السينما المصرية الراهن وما انتهت إليه كلها وليس حتى جماعة السينما الجديدة أو غيرها.. وليس هذا المخرج بالذات أو ذاك..

فنحن أمام نموذج لما يمكن أن ينتهى إليه شبان يريدون أن يعملوا بأى شكل.. وأمام ما يمكن أن يفعله رأس المال اللبنانى فى شباب السينما المصرية أو فى السينما المصرية كلها.. وهى مشكلة قديمة تحدث عنها الكثيرون.. ولكن واحداً لم يصنع شيئاً.. ويبدو أن أحداً لن يصنع!

«حب لا يرى.. الشمس» وتجارة الحزن الرابحة

عندما قدم المخرج الشاب أحمد يحيى فيلمه الأول **«العذاب امرأة»** منذ بضعة سنوات رحبنا به جميعاً.. ليس لأن الفيلم كان تحفة.. وإنما لإننا أحسسنا بأن عنصراً جديداً يدخل مجال السينما المصرية المحدود ويبدو أنه ينوى أن يكون جاداً ومعقولاً ولو فى نفس إطار الميلودراما التقليدية واللعب على عواطف المشاهدين الذين تم اللعب على عواطفهم طوال خمسين سنة بكل الأشكال الممكنة ولكن بلا ذرة تجديد واحدة.. وبلا أدنى محاولة حتى لتغيير الأشكال الجاهزة والحواديت المحفوظة..

كنا نحسن إذن أننا أمام شاب جديد ذكى يفهم اللعبة جيداً.. لأنه ابن من أبنائها.. وشرب كل أسرارها منذ طفولته.. ولكنه يمكن أن يعيد تقديمها لنا بشكل مختلف.. يكفى إنه خريج معهد السينما وتلميذ – نظرياً وعلمياً – لعدد من كبار المخرجين.. ويكفى أنه لا يحاول أن يحشر الرقصات والأغانى بلا سبب.. فحتى هذه أصبحت «معجزة» تكفى لنرحب بمخرج جديد!..

وفى فيلمه الثانى **«رحلة النسيان»** أكد أحمد يحيى جديته واحترامه لجمهوره أكثر.. ولكن فى فيلمه الثالث **«لا تبك يا حبيب العمر»** بدأت قدرته الحرفية وذكاؤه الحاد ينحرفان إلى الطريق السهل: طريق الدموع.. وأعتقد إنه عنوان فيلم مصرى قديم!. فقد بدأت الميلودراما تصبح زاعقة جداً.. وانهمرت كمية من الدم والدموع بشكل مخيف ونحن نفرق فى العلاقة المرضية بين الأب فريد شوقى الذى يحب ابنه الوحيد نور الشريف بجنون.. وحين يفقده بالموت الفاجع يغرَق الدنيا ويغرقنا جميعاً فى كمية هائلة من الحزن والبؤس.. وحقق الفيلم نجاحاً مدوياً.. فتجارة الأحزان والنكد «والهم التقيل» تجارة رابحة جداً ومضمونة الرواج مع جمهور يريد أن يحزن ويمصمص شفتيه طوال الوقت كمداً ومتفرجات يدخلن السينما ليبكين ويهمسن

طوال الوقت: «يا عينى يا ضنايا»

وواضح أن هذا نوع سهل جداً من الفن.. ولكنه رخيص جداً أحياناً.. وخصوصاً عندما يصبح وسيلة متعمدة للتأثير فى عواطف سهلة وطيبة وبسيطة ومسطحة.. و«متلككة» بصراحة على البكاء.. وإذا كان إضحاك الناس أصعب وأنبل شىء فى العالم... فإن «التنكيد عليهم» إلى حد البكاء هو أسهل شىء فى العالم.. ولكنه ليس نبيلاً ولا مطلوباً دائماً إلا إذا ارتبط بفكرة عظيمة تخرج من الحزن إلى الأمل وإلى القوة فى مواجهة العالم الصعب وتجعل المستقبل أكثر تفاؤلاً.. وليس الضحك ولا البكاء هدفاً فى ذاته إذن.. وإنما هو وسيلة إلى هدف.. وإن لم يكن هذا الهدف نبيلاً ومبرراً وصادقاً صار الفن نوعاً مبتذلاً جداً من التجارة وضمان النجاح بأى ثمن..

وهذه ليست دروساً في الأخلاق ولا مواعظ.. وإنما هى قواعد بديهية فى الفن..

وفى فيلمه الخامس.. بعد **«الأيدى القذرة»** الذى كان مجرد نكتة سخيفة تكررت فى الفترة الأخيرة كثيراً جداً من محمود ياسين الذى يشبه محمود ياسين – يعود أحمد يحيى إلى الفكرة الأبوية التى أصبحت موضة ذكية هذه الأيام وركوبا للموجة.. أى فكرة علاقة الحب والاحترام المبالغ فيه إلى حد «الهبل» بين الأب وابنه.. و«الهبل» أو «العبط» فى هذه العلاقة كما يعرضها فيلم **«حب لا يرى الشمس»** نابع من التعبير السطحى الساذج عن الحب والاحترام.. فحب الابن لأبيه واحترام الأبوة هو شعور راق وناضج وأعمق بكثير من هذه الطاعة العمياء وتقبيل الأيدى ليل نهار.. والأبوة ليست هذه السيطرة الفاشية المتسلطة من الأب فريد شوقى على ابنه محمود عبد العزيز إلى حد السيطرة على كل تفاصيل حياته وحبه وزواجه وإنجابه وتنظيم مواعيد بياته مع الزوجة الأولى أو الثانية.. فهذه هى الديكتاتورية المطلقة التى ليس لها علاقة بالحب أو الأبوة.. والعلاقة التى يقبل فيها الابن الطبيب الشاب يد أبيه الإقطاعى تاجر المواشى كل خمس دقائق هى علاقة مريضة ومرفوضة ولا دخل لها بالاحترام ولا بالعلاقات الأسرية.. فضلاً عن أنها علاقة كاذبة ومفتعلة افتعالاً رخيصاً من أجل تملق مشاعر الآباء.. كل أنواع الآباء.. وهذه العائلة فى المريخ قطعاً وليست فى القاهرة ولا حتى فى بركة السبع.. لإنه لم يعد متصوراً وسط «التقدم» أو «التفكك» الذى ساد العلاقات الاجتماعية أن يكون مازال هناك ابن يقبل يد أبيه ليل نهار بهذا الافتعال تعبيراً عن الاحترام.. فالاحترام له صور كثيرة أكثر عمقاً وصدقاً..

والأب الإقطاعى الثرى البالغ القسوة والشراسة يحزنه جداً أن ابنه طبيب

الأطفال الشاب لم ينجب طفلا لأن زوجته - صفية العمرى - عاقر.. شوف المفارقة.. طبيب الأطفال ولا ينجب.. والأب حزين جداً لأن اسم عائلته سينقرض.. قال يعنى عائلة نابليون بونابرت.. ورغم معارضة الابن الشاب وزوجته العاقر فالأب يقنعهما أو يفرض عليهما - لا ندرى كيف - أغرب فكرة فى المجتمع المصرى.. وهى أن يتزوج الابن فتاة أخرى فقيرة لمجرد أن تنجب طفلاً ثم يطلقها مقابل الفلوس..

والابن يعارض ثم يرضخ حبا فى أبيه وتلبية لحلمه بحفيد.. وعلاقة الابن بأبيه غامضة.. فهو يعارضه دائماً ثم يستسلم.. يتمرد ثم يبكى.. يرفع صوته أحياناً فيرزعه أبوه بالقلم فيعتذر وينفذ كل أوامره.. والقرارت الخطيرة كالزواج والطلاق والحب والكراهية والإنجاب تتم فى هذا الفيلم بسهولة شديدة.. كنوع من الهزار.. والأخطر من ذلك أن موقف الفيلم نفسه من ذلك كله أشد غموضاً.. فنحن لا نعرف مع من هو ضد من.. هل هو يدعو ويؤيد هذا النوع من العلاقة الذليلة بين الأب والابن أم هو ضدها.. هل يدين الأب القاسى المتوحش الذى يتلاعب بمستقبل ابنه الطبيب المثقف ويتحكم حتى فى عواطفه أم إنه يدين الابن الذليل التعس نفسه.. هل يدعونا لتقبيل أيدى آباءنا عمال على بطال أم يحذرنا من ذلك؟

صحيح إن الموقف النهائى للفيلم لابد أن يدين الأب.. حينما نرى الطفل الذى تمت زراعته فى الأنابيب البشرية يموت فى النهاية.. ولكن ماذا لو كان الطفل قد عاش!.. هل كانت كل الأطراف تعيش فى سعادة؟ وتنتصر فكرة الأب الشرس؟.. ثم ما هى الضرورة الدرامية أو حتى الاجتماعية لقتل طفل وليد بلا سبب ولا حتى تمهيد مقنع إلا أن تكون الرغبة السادية فى تعذيب الجمهور وإسالة أكبر قدر من دموعه قد بلغت بالمخرج الشاب حد قتل طفل صغير وليد ودفنه فى مشهد مفزع رهيب تتعالى فيه الموسيقى والغناء الحزين وسط المقابر ومع صراخ أمه الذى يشيب له الولدان ؟ هل هى شطارة ؟

أبداً.. أنها ليست شطارة على الإطلاق.. لأن الفكرة منقولة بحذافيرها من الفيلم الأمريكى **«صانعة الأطفال»** الذى عرض فى القاهرة منذ بضع سنوات وأخرجه جيمس بريدجز ومثلت فيه بربارا هيرشى دور نجلاء فتحى.. ومع ذلك مكتوب على الشاشة: «قصة محمود أبو زيد» بجرأة شديدة وبلا أية إشارة إلى المصدر.. والفكرة ليست عبقرية رغم ذلك وإنما هى فكرة سخيفة جداً ومستبعدة جداً فى أى مجتمع فى العالم.. وقد رأيناها بحذافيرها أيضاً منذ شهور قليلة فى مهرجان كان فى

الفيلم المجرى «الوريثتان» الذى أخرجته مارتا ميزاروش ومثلت فيه إيزابيل هوبير دور نجلاء فتحى ومثلت ليلى مونورى دور صفية العمرى.. ولكن المخرجة المجرية استخدمت هذه الفكرة العبيطة لتقول أشياء أخرى أهم بكثير من وجهة نظرها كمخرجة يهودية.. ونحن إذا تصورنا احتمال «استئجار» زوجة مؤقتة لوضع طفل تسلمه لامرأة عاقر فى مجتمع مثل أمريكا أو المجر فنحن لا نتصور أبداً حدوث هذا فى مصر.. ولكن ها هم المخرجون الشبان يختارون من كل القصص التى يمكن أن تحدث فى عالمنا أغرب هذه القصص على الإطلاق وأكثرها ندرة..

والجديد هنا أن أحمد يحيى يكتب أيضاً السيناريو والحوار.. وهذا من حق أى مخرج.. ولكنه لم يلجأ فقط إلى الأسلوب التقليدى فى رواية «حدوتة» وبلا أى تجديد أو ابتكار.. وإنما استخدم أيضاً الوسائل البدائية الساذجة فى رواية هذه الحدوتة.. كان يقدم فى مشهد مونتاج متوازى لقطة لنجلاء فتحى وهى تكلم نفسها فى «مونولوج داخلى» لتشرح لنا ما تفكر فيه.. ثم لقطة لفريد شوقى وهو يصنع نفس الشىء – وهكذا لكى نفهم نحن – ثم يركز على الرموز والكنايات المباشرة بشكل فج لكى يشرح لنا المعانى التى يريدها بعبارات الحوار.. فالأب الثرى تاجر المواشى يعتبر ابنه مجرد حيوان لابد أن ينجب. فنسمع كلمات مبتذلة أكثر من مرة مثل «الوعاء» وهى أكثرها تهذيباً.. والابن المحروم من الأطفال لابد أن يكون طبيب أطفال والأب ينظر فى أسى إلى صور الأطفال فى عيادة ابنه.. وأحد الفلاحين يقول إن «كلبة سعادة البيه» أنجبت وأنها نهشت يده لأنه حاول أخذ أحد مواليدها تلميحاً إلى أن الأم المستأجرة نجلاء فتحى ستصنع نفس الشىء.. وهكذا تكنيك سيناريو بدائى جداً ومباشر يفترض السذاجة فى المتفرج..

ولا أعتقد أن هناك مجالاً للحديث عن الإخراج.. فهو أقل أفلام أحمد يحيى مستوى. وهو يحصر نفسه بين أربع شخصيات بالعدد وفى ديكورات مغلقة ومعزولة عن أى مجتمع خارجى حى وبأقل الوسائل مجهوداً وأسرعها.. وطبيعى ألا يجد المصور الجيد سمير فرج فرصة لصنع شىء بالإضاءة أو اللون.. بينما يعود جمال سلامة وفى أفلام أحمد يحيى بالذات إلى نفس الموسيقى الميلودرامية الزاعقة الكثيرة جداً والتى تملأ الفيلم كله بالنواح.

وإذا كان من الصعب أن نحاسب فريد شوقى ونجلاء فتحى على فيلم لا يعطيهما فرصة للتعبير الحقيقى وفى أدوار مسطحة وخالية من العمق أو الصدق.. فلابد أن

نشير إلى أن محمود عبد العزيز يتقدم ويرسخ قدمه بسرعة واستمرار.. بينما كانت صفية العمرى هى مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهى تؤدى أصعب الشخصيات الأربع ببراعة وإن لم يخدمها المكياج وزوايا التصوير.. وهى لم تعد هنا مجرد البنت الحلوة ذات الشعر الأصفر.. وهى الشىء الوحيد الذى يستحق المشاهدة فى فيلم تخرج منه بإحساس قاهر بالنكد والرغبة فى البكاء على أول رصيف!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/١٠/٤

«و لايزال التحقيق مستمراً» المستوى تحسن

فى **«مع سبق الإصرار»** قدم أشرف فهمى فيلماً جيداً على المستوى الحرفى وعلى مستوى المعالجة لصراع بين رجلين حول أبوة طفلة.. ومن خلال مباراة فى الأداء بين نور الشريف ومحمود ياسين ليس مهما من كسبها بقدر ما كسبنا نحن أشياء كثيرة معقولة ومقبولة جعلتنا نتذكر مرة أخرى أشرف فهمى المخرج الجيد الذى بدأ بداية جيدة فى **«ليل وقضبان»** وفقد طريقه بعض الوقت فى بحر السينما التجارية.. ثم عاد ليجد نفسه كلما وجد موضوعاً جيداً..

ويبدو أن هذا المخرج الشاب - الذى لم يعد شاباً تماماً في الواقع! - ينوى أن يدخل مرحلة جديدة فى عمله السينمائى أكثر حرصاً وجدية.. وهي مسألة يجب الإلتفات إليها وتشجيعها كلما عثرنا على «حالة» مماثلة.. فالمخرجون الشبان لم يعودوا يعملون الآن فى حماية القطاع العام بحيث يستطيعون أن يبدأوا بداية جادة كهذه التي أتيحت لأشرف فهمي نفسه.. وأصبح عليهم أن يقدموا تنازلات مستمرة.. بل وأن يجدوا أنفسهم امتداداً للمدارس القديمة فى الميلودراما أو الإبهار الشكلى الفارغ ولكن ربما بأشكال أكثر جدة وشباباً من أفلام اساتذتهم وإن ظلت الأفكار واحدة والنتائج واحدة.. وربما أسوأ.

ولقد قمت شخصياً بمهاجمة أشرف فهمى أكثر من مرة على أكثر من فيلم ردىء.. أو على الأقل ليس هو الفيلم الذى تنتظره من المخرجين الشبان اللذين ملأنا بهم الدنيا ضجة ذات يوم ودخلنا من أجلهم ألف معركة.. ولإننى كنت أعتبر أشرف فهمى دائماً مختلفاً وكنا نتصور أن فى يد هذا الجيل أن يصنع شيئاً من أجل سينما مصرية أفضل.. ولأننى كنت أعرف - من ناحية ثالثة - أن أشرف فهمى مخرج جيد من حيث الأدوات السينمائية التى يملكها والتى كان يبددها كثيراً فى أشياء لا تستحق..



ولايزال التحقيق مستمرا - إخراج أشرف فهمى ١٩٨٠

ولكن من حق أشرف فهمى الآن أن نقول إنه يبدأ بداية جديدة.. وإنه فيما يبدو يدخل مرحلة أكثر مسئولية.. وأن القضية بالنسبة له أصبحت الآن هى العثور على الموضوع الجيد أو على الأقل «المحترم» أو «الجاد» وبأقل التنازلات الممكنة.. وهنا وعلى الفور نتذكر دور مصطفى محرم ككاتب سيناريو ثم دور بشير الديك ككاتب حوار.. وهو الثلاثى الذى بدأ يرتبط ببعض الأفلام الجادة فى الفترة الأخيرة.. وفى محاولة للعثور على صيغة ما تجمع بين الجدية واحترام النفس والفن والمشاهد معاً.. وبين عنصر الجذب الجماهيرى الذى لا غنى عنه فى أى فيلم..

وفى **«ولا يزال التحقيق مستمراً»** يتجاوز هذا الثلاثى ما قدمه فى «مع سبق الإصرار» ويخطو خطوة أفضل.. فبينما كانت القضية فى فيلمهم السابق قضية شخصية مغلقة حول أبوة طفلة ما.. تتسع الدائرة قليلاً فى فيلمهم الأخير لتضع شخصياته المحدودة فى إطار ظروف اجتماعية شاملة..

والواقعة التي يستند إليها فيلم «ولايزال التحقيق مستمراً» هى واقعة حقيقية، فى جانب من جوانبها.. هزت المجتمع والصحافة منذ سنوات بعيدة حول سيدة اسمها كلير بباوى كانت نجمة من نجوم المجتمع القديم وانتهت بجريمة مدوية وقعت فى

إيطاليا فيما أتذكر.. ثم صاغها إحسان عبد القدوس صياغة قصصية.. ولكن ما رأيناه فى فيلم أشرف فهمى ومصطفى محرم وبشير الديك هو شيء أكثر صدقاً وقرباً من الواقع المصري الحالى أياً كانت الخيوط التى تربطه بقصة كلير بباوى التى لم تعد تعنينا فى شيء..

وصحيح أن الفيلم يدور فى نفس الإطار التقليدى للزوج والزوجة والعشيق وهو إطار مستهلك فى كل أشكال الفن فى كل البلاد وفى كل العصور.. ولكن المفارقة الغريبة هذه المرة إنه بدلا من أن تتفق الزوجة والعشيق ضد الزوج يحدث العكس - فتتفق الزوجة مع الزوج ضد العشيق.. ليس نتيجة صحوة أخلاقية جعلتها تتوب أو تندم .. وأنما لإحساسها بأنها طعنت فى عواطفها طعنة دامية لابد أن تثأر لها.. وبشكل درامى استطاع مصطفى محرم أن يرسمه جيداً وأن يبرر كل علاقاته ودوافعه وتحولاته.. وأن يكسبه فى نفس الوقت طابعاً مصرياً حقيقياً ومقنعاً من تفاصيل حياتنا اليومية الحالية..

فالزوجة نبيلة عبيد سيدة طموح شرهة إلي المال بحيث لا تقنع بما يوفره لها زوجها المدرس الشريف محمود ياسين الذى يرفض أى وسيلة أخرى من وسائل «الرزق يحب الخفية» السائدة الآن.. وإن كان الفيلم قد بالغ قليلاً فى مثالية هذا المدرس الذى يرفض حتى الدروس الخصوصية.. وقليل منها يصلح المعدة بلاشك وليس مرفوضاً إلى هذا الحد.. وبعد رحلة فاشلة إلى بلد عربى يعود الزوج ليسمع تقريعاً متواصلاً من زوجته سليطة اللسان على «خيبته الناقعة» كرجل بين الرجال كما تتصورهم هى.. وكما يجسده فى نظرها محمود عبد العزيز زميل الدراسة للزوج والذى كان تلميذاً فاشلاً ولكنه سافر إلى أوربا ليعمل أى شيء وليعود رجل أعمال ناجحاً من النوع الرائج أيضاً هذه الأيام دون أن نعرف كيف ولماذا.. ومن أين؟

وهنا يبدأ الصراع الحتمى والوحشى بين قيم الثراء السهل المتاح فى «البيزنس» وقيم الشرف والقناعة التى مازالت راسخة لحسن الحظ عند المصريين الحقيقيين والأصلاء.. وهو صراع لابد أن ينتهى بالسقوط.. سقوط بعض القيم الزائفة التى كانت تحمل بذور سقوطها مقدماً.. وبقاء القيم القوية النظيفة أياً كانت ضغوط الحصار.. وبعد علاقة خاطئة بين الزوجة والصديق يتركها ليتزوج من أخت صديقه ليلى حمادة لا لسبب إلا لأنها أكثر شباباً وملاءمة لمظهره الاجتماعى وفى ثورة

غضب جامح لكرامتها تكشف الزوجة لزوجها عن السر بنفسها.. وتدبر له خطة لقتل العشيق ثأراً له ولها معاً.. ولكن الزوج يتخلص من الاثنين معاً دون أن يخسر الكثير!.

ونحن نحس أن الحبكة البوليسية المحكمة ليست هى الموضوع.. ولا العلاقة الثلاثية المستهلكة.. وإنما الأرضية الاجتماعية الصادقة التي وضع هذا كله فوقها فأنقذت كل المسائل وجعلت ما يدور أمامنا له علاقة بنا.. وعلاقة قوية أيضاً.. إن شخصية جريئة وواقعية مثل شخصية توفيق الدقن قد تكون شخصية فرعية ولكنها تضيف الكثير لأنها تلخص الكثير.. فهو نموذج لأخلاقيات كاملة شرسة لا تتورع عن الكسب بأى سبيل وعن تشويه الجميع وإرهاب كل من يخرج عن إرادتها لأن المنطق المعكوس سمح لها بأن تملك هى تقييم الآخرين وسحقهم وفقاً لمصالحها الخاصة..

وهذا السيناريو الجيد والحوار الجيد يتوفر له مخرج جيد يوظف فيه أشرف فهمى كل شىء فى مكانه الصحيح وبلا أى تزييف أو تنازل أو بهرجة: موسيقى جمال سلامة وتصوير عصام فريد ومونتاج عبد العزيز فخرى.. وبينما يصل محمود ياسين إلى إحدى قممه فى تجسيد شخصية المدرس الشريف المغلوب على أمره. ويقدم محمود عبد العزيز وجهاً آخر من وجوه الأداء القوى السهل بلا افتعال غير وجوهه السلبية السابقة.. تفاجئنا نبيلة عبيد بأفضل أدوارها حتى الآن على الإطلاق.. وتلعب باقتدار شخصية صعبة مركبة بكل توتراتها وانفعالاتها وتحمل فيلماً كاملاً على كتفيها دون أن تقع!

مجلة «الإذاعة» – ١٩٨٠/١١/٨

وردة الباطنية من نوع مختلف

وسينما «الباذنجان» تعيش طويلاً

وبعيداً عن أية محاولة للمقارنة.. يعرض فى القاهرة فيلم آخر شاءت الصدفة العجيبة أن يكون اسم بطلته «وردة» أيضاً وإن كان الفيلم نفسه عن الباذنجان.. ورغم ذلك – وربما بسبب ذلك – وبينما ذبلت «الوردة» الحقيقية من أول أسبوع – بل ومن أول يوم – فإن الباذنجان عاش كالعادة أسابيع عديدة فى سوق عرض الأفلام وسيعيش أسابيع كثيرة جداً كما هو واضح وربما حقق أيضاً أكبر إيرادات فى تاريخ السينما.

وقد يكون عجيباً أن أكتب عن فيلم **«الباطنية»** – ظاهرة سينما ٨٠ والأعوام القادمة بإذن الله – الآن فقط وبعد كل هذه الأسابيع.. ولن يصدق أحد بالطبع إننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى بعد أن حاولت كثيراً مجرد الاقتراب من دار السينما التى تعرضه فأعادتنى على الفور حشود الخلق التى تسد عين الشمس والتى لا يمكن أن ترى من خلالها فيلماً.. فمازال الناقد المصرى غير محترم إلى حد أنه لا يستطيع أن يشاهد فيلماً فى ظروف محترمة أو حتى إنسانية.

ولكن كثيراً من الأصدقاء والقراء كانوا قد اتهمونى بالفعل بالتهرب من الكتابة عن هذا الفيلم خوفاً من بطلته ومخرجه وكل منهما على حدة قادر على إثارة رعب أى ناقد بكل الوسائل الممكنة.. فما بالك إذا اجتمع الاثنان معاً فى فيلم واحد!

وهذه حقائق أصبحت معروفة فى الوسط السينمائى والنقدى وقد لا يصدقها أحد.. ورغم كل ما يحمله الفيلم من أشياء مثيرة للغضب فلعلنا لاحظنا جميعاً أن

أحداً لم يتحدث عنه من النقاد.. وأن الزملاء الذين تحدثوا عنه ربما ندموا كثيراً بعد ذلك.. ولولا أن الأستاذ إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم هاجمه بعنف أكثر من مرة فربما لم يكن أحد ليتحرك ويشكل لجنة برئاسة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور لمشاهدة الفيلم بعد عرضه بعدة أسابيع - وفقط بعد أن كتب إبراهيم سعده - لتعيد النظر فيه ولتبيح عرضه بالكامل وكما هو.. وقد كانت مشكلة اللجنة هى أنها لجنة إدارية تضم اسماء احترمها جدا لكن ليس فى مجال النقد السينمائى بالتأكيد.. وأنا مثلاً لا أصدق أن الشاعر الكبير الرقيق شديد الحساسية صلاح عبد الصبور أجاز هذا الفيلم لأنه لم يجد فيه شيئاً أردأ مما تقدمه الأفلام المصرية عادة.. فسمح بعرضه كما هو وبدون حذف «كادر» واحد..

فليس صحيحاً أولاً أن الفيلم لا يقدم مزيداً على ما تقدمه الأفلام المصرية الأخرى.. وهذا هو ما سأحاول التدليل عليه فى هذا المقال.. ثم ليس هذا ثانياً بالمقياس الصحيح لتقييم الأفلام ولحساب تأثيرها على الناس.. لأن معناه أننا نسلم بأنه إذا كانت الأفلام المصرية تقدم أشياء سيئة فلا بأس بفيلم آخر سيء زيادة!

ولكن «الباطنية» كان فيلماً محظوظاً من كل الوجوه على أى حال.. واستطاع بمهارة أن يجتاز كل الموانع التى حاولت أن تعترض طريقه المكتسح.. باستثناء أن حملة إبراهيم سعدة الشجاعة استطاعت أن «تلحقه» فى اللحظة الأخيرة فتمنع سفره إلى ما سمى بأسبوع الأفلام المصرية فى أمريكا.. وإن كانت بطلته ومخرجه قد سافرا رغم ذلك..

وقبل أن أشاهد «الباطنية» سألت المستشار سامى الزقزوق مدير الرقابة عن سر الضجة التى أثارها من اليوم الأول فقال لى إنه شكل أكثر من لجنة من الرقباء لمشاهدته فوافقت عليه كل اللجان وأجازه كل الرقباء ومع شديد الانبهار.. وأشهد أن سامى الزقزوق طلب منى أن أشاهد الفيلم وأكتب له ملاحظاتى ليستشهد بها - وهذه ميزة فى مدير الرقابة الشاب وتعاونه الجاد مع النقاد - ولكنى اعتذرت له بعجزى عن مشاهدة الفيلم إلا لو دبر لى سيارة نصف مجنزرة أشق بها الزحام..

وقد لا تكون هناك مناسبة لأن أذكر أن سينما أوبرا كانت تحت الإصلاح قبل عرض الفيلم، وإنه قد تم اصلاحها بسرعة وخصيصاً لكى يكون فيلم الافتتاح هو «الباطنية» وبعد عودة السينما للقطاع العام ورغم طابور الأفلام التي يقال إنها فى العلب منذ سنوات تنتظر دورها فى العرض..

وقد لا تكون هناك مناسبة أيضاً لأن أقول أن مصطفى محرم كاتب سيناريو الفيلم حرص على أن يؤكد لى أن الفيلم المعروض لا علاقة له بالسيناريو الذى كتبه.. وإن إسماعيل ولى الدين مؤلف القصة الأصلية حرص على أن يرسل لى نسخة من روايته فى مظروف ظناً منه إننى لم أقرأها منذ نشرها لأول مرة.. كما حرص على أن يؤكد لى أنه حضر حفل الافتتاح البهيج الذى أحيته مزيكة حسب الله فيما أعتقد وخرج بعد نصف ساعة من بداية الفيلم ليمشى فى الشوارع يدخن السجائر ويكلم نفسه!

وكل هذه الحكايات لا علاقة لها بالطبع بالفيلم نفسه وإنما هى مكملة للظروف الغريبة التى عرض خلالها الفيلم.. ويصبح المهم الآن هو الحديث عن الفيلم نفسه وكما هو معروض على الشاشة..

أرجو إلا يدهش البعض حين أقول إن فيلم «الباطنية» فيه أشياء كثيرة جيدة.. ولكن فيه أشياء أكثر سيئة.. وقد تكون كل الأفلام الدنيا كذلك ولكن مشكلة «الباطنية» أن الأشياء السيئة كانت سيئة جداً ومبتذلة إلى حد أن أفسدت حتى الأشياء الجيدة.. وبمعنى آخر أكثر بساطة.. فأنت تحس أن الأشياء الجيدة صنعت لمجرد الكسب التجارى بأسرع الطرق وأسهلها وأكثرها إثارة بحيث أفقدت الفيلم فرصته ليصبح عملاً فنياً يحمل معانى أخلاقية لا شك فيها وبحيث ضاع عنصر «حسن النية» أو ما يسمونه «شرف المقصد» فأصبحنا أمام فيلم تجارى أولاً وأخيراً ومبتذل أيضاً.. وبحيث خرجنا فى النهاية نتحسر على الأشياء الجيدة التى ضاعت أو تم تشويهها.. ونتصور أن هذا الفيلم لو كان قد صنعه ناس آخرون غير هؤلاء الذين صنعوه بالفعل كان يمكن أن يكون فيلماً جيداً.. وهذا أخطر ما يتعرض له فيلم فى العالم!

ومن الأشياء الجيدة فى «الباطنية» هو أنه أول فيلم يتعرض لما يحدث فى هذا الحى الذى سمعنا وقرأنا كثيراً إنه مركز المخدرات فى القاهرة ووكر كبار التجار الذين تحولوا إلى وحوش وأساطير غير قابلة للهزيمة رغم حملات البوليس المتوالية..

ومن الأشياء الجيدة أيضاً أنه يتعرض لهذا الموضوع الخصب والهام هذا بجرأة شديدة.. فيقدم كبار التجار «المعلمين» وعلاقات الصراع الوحشى بينهم لتحقيق أكبر ربح ممكن من خلال تسميم أكبر عدد ممكن من المدمنين الذين هم الفقراء والبسطاء الذين لا يملكون قوت يومهم.. وقد نجح حسام الدين مصطفى إلى حد كبير فى هذه

الأجزاء بالذات التي قدم فيها قاع الحى وطوابير المدمنين المسحوقين أمام بائع المخدرات الذى ينصب الميزان و«البضاعة» علناً وعلى قارعة الطريق.. والنماذج مختارة بعناية شديدة والصور الاجتماعية والعائلية جيدة حقاً.. وحسام مصطفى فى أحسن حالاته كمخرج فى مشاهد الشارع بالتحديد.

والسيناريو – أياً كان كاتبه – يعرض ببراعة صراع العائلات الكبيرة التى تحتكر تهريب المخدرات وتوزيعها وبقوة خرافية وإجرام يبدو أقوى من الإمساك به.. ثم محاولات هذه العائلات لتصفية بعضها تصفية دموية وإلى حد قتل الأطفال بالرشاشات.. وفى الفيلم لقطة قوية جداً وشديدة الذكاء للشخص المجهول الذى يساوم المعلم الكبير فريد شوقى على رفع «النسبة» مهدداً بمزيد من الحملات ومؤكداً فى نفس الوقت أنه «مجرد واسطة خير».. ثم هناك ملاحظة ذكية جداً لتحول التاجر التائب إلى تجارة السيارات.. ثم إلى إصرار فريد شوقى على عقد قران ابنه فى نادى الشرطة..

ومن الأشياء الجيدة التى لا يمكن إغفالها مستوى التمثيل عموماً فى حدود الأدوار – أو الأنماط – المرسومة من فريد شوقى إلى محمد المنيرى مروراً بمحمود ياسين الذى يلعب شخصية أخرى مختلفة وبنجاح يؤكد إتساع مساحة موهبته.. وأحمد زكى الذى يأخذ أول فرصة حقيقية له فى السينما «ويسرق الكاميرا» فى الجزء الذى لعب فيه دور الأبلة والذى لا يفسده إلا أن حسام مصطفى تذكر فجأة إنه حسام مصطفى فجعل أحمد زكى يلعب كاراتيه فجأة.. وبالتصوير البطىء أيضاً مثل أفلام هونج كونج!

أما فاروق الفيشاوى فهو يولد فى هذا الفيلم ممثلاً قوياً حقيقياً يملك الوجه المميز والقدرة على التعبير والحضور المؤثر وسط حشد من الكبار..

ولكن ماذا بعد؟

قدم الفيلم تجارة المخدرات وحى الباطنية نفسه كجزيرة معزولة عن كل ما حولها.. لم يحاول تفسير ظاهرة إدمان المخدرات نفسها أو تحليل أسبابها باستثناء أن المدمنين ناس فقراء ينفقون على «الكيف» قوت عيالهم.. فأصبحت الظاهرة الإجرامية – التجار والمدمنون معاً – معلقة فى الفراغ وكأنها تحدث بالصدفة.. والسبب أن السيناريو حصر نفسه فقط فى شخصياته وعرض قصصهم الخاصة ولم يخرج من الحى – أو ديكور الحى – أبداً. ولا أحد يطالب الفيلم بتقديم «بحث

اجتماعى» عن ظاهرة المخدرات وهى من أهم مشاكل مصر.. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أصفق لعرض الظاهرة بنفس منطق أفلام العصابات.. فلدينا مجموعة من التجار والمهربين نحس أنهم مجرمون بالصدفة وصراعاتهم خاصة جداً تحركها وردة الغازية ومحاولات ثأرها لإبنها المخطوف.. فالقصة فى النهاية هى أن السيدة وردة ضحك عليها ابن أحد تجار المخدرات، ثم خطف ابنها، فأرادت أن تنتقم.. وليست هذه مشكلة المخدرات فى مصر وليست هذه حتى «الباطنية»..

رغم ما قلناه عن جودة اختيار نماذج ضحايا المخدرات.. فقد قدمهم الفيلم فى نفس إطار الفيلم التجارى الرخيص.. وهو الإطار الغنائي الراقص المرح.. ومن خلال راقصة مغنية تثيرهم باستمرار بملابسها المكشوفة وتأوهاتها.. ولكن الكباريه التقليدى تحول هنا إلى غرزة غريبة التكوين.. وأصبح المدمنون المسحوقون ناسا ظرفاء يضحكون باستمرار ويتبادلون النكت ويقضون لحظات «أنس وفرفشة» ممتعة بل ومغرية بتقليدها.. وهكذا تحولت مأساة المخدرات فى مصر بمنطق حسام الدين مصطفى إلى مسألة ظريفة جداً ولمجرد أن نادية الجندى تريد أن ترقص وتغنى تسخر من الحشاشين الظرفاء وتعظهم فى نفس الوقت لتصبح مصلحة اجتماعية.

إذا كانت الأعمال بالنيات.. فإن النية الوحيدة الواضحة هنا هى صنع فيلم تجارى لا يترك شيئاً يمكن أن يعجب الناس إلا ويقدمه لهم وفى وجبة شديدة الدسم لساعتين ونصف ساعة.. ولذلك فهو يأخذ عن **«الأب الروحى»** خطوطه الرئيسية فى صراع العائلات وأبنائها وفريد شوقى هنا هو مارلون براندو.. ثم هو فيلم هندى يقدم الغناء والرقص والبكاء والإغراء والميلودراما والكوميديا والكارتيه وكافة شىء يعجب الناس.

يلعب الحوار دوراً أساسياً فى نجاح الفيلم بالنسبة لنوع المشاهد الذى يمكن أن يقبل على هذا النوع من الأفلام.. فهو حوار ملىء باصطلاحات «المعلمة» وعبارات السوق مثل: «ميت فل وخمسميت ورد عليك.. العملية فى السليم والباقى عند الجهزان.. شد وطلع من مناخيرك.. أحبك واستقبل.. مساء الفتاكة.. أكبر معلم فى كار الأنفاس.. ماكانش انعذر ولا خرطوه للوز.. مساء الانتيكة دقى يا مزيكة.. ايه النظام؟.. نظام ألف ألف بعد الشر»..فضلاً عن اصطلاحات «التكريس» و«التخميس» و«اشكمنى» و«احلف لى بالتى» و«سلم لى ع البذنجان» التى أدخلها الفيلم إلى«تراث» السينما المصرية بكل دلالاتها ورموزها الواضحة وبحيث يصبح الفيلم

بداية لمرحلة جديدة يمكن أن نسميها «سينما الباذنجان».. ولا أدرى كيف لم تجد الرقابة فى هذه الاصطلاحات شيئاً يزعجها..

وفى الفيلم مشهد كامل ملئ بالسوقية والقبح والابتذال لا أدرى كيف لم يستفز أحداً.. هو مشهد أغنية نادية الجندى فى الغرزة الذى تقول كلماته بالضبط: «غاب القط.. ألعب يا فار.. هات الماشة وهات النار.. انت تدلع واحنا نولع.. دبنا فى حبك ليل ونهار.. خذ نفسك يا بن الناس.. شد الجوزة باخلاص.. نفسك مقطوع والا انت.. ما انتش قد الأنفاس.. يجعلها ليلة مملكة يا جميل.. قسم يا جميل.. جوزة من الهند ومركب عليها غاب.. ومدندشة بالدهب.. ومجمعة الأحباب». إلى آخر كلمات الغرز و«الدخانيق» السفلية التى حولها الفيلم إلى كلمات علنية بالحركة والصورة والألوان. ومع ذلك لم تزعج أحداً ولم يجد فيها أحد شيئاً أكثر مما تقدمه الأفلام الأخرى.. وتقديرى الشخصى أن هذا المشهد أكثر المشاهد ابتذالاً وقبحاً فى تاريخ السينما المصرية ولم يكن حذفه يؤثر كثيراً أو قليلاً فى دراما الفيلم..

عقدة سعاد حسنى فى **«زوزو»** لا يمكن أن تفرض علينا نحن المشاهدين الغلابة أن تقرر كل ممثلة أن ترقص وتغنى.. وأن نحتمل نحن.. وندفع الثمن أيضاً من جيوبنا؟

من «ليالى القاهرة السينمائية»: «العرافة»

وسط اهتمام خاص وضجة كبيرة إلى حد ما.. منح فيلم **«العرافة»** أولوية العرض التجارى كتعويض عن مقاطعته فى الدول العربية التى ترتبت على مقاطعة بطله عمر خورشيد.. ثم اختير كفيلم الافتتاح لـ «ليالى القاهرة السينمائية» التى أقيمت فى الأسبوع الماضى.. والتى عرض خلالها عدد من الأفلام المصرية الجديدة.

وبغض النظر عن الضرورة الخاصة لهذا الفيلم فإن مناقشته على المستوى الفنى تثير عدة تساؤلات هامة: أولها: عن معنى اختيار اسم «العرافة» نفسه عنواناً للفيلم وعن ضرورته.. وثانيها عن حكمة اختيار فترة ما سمى «بمراكز القوى» وغياب القانون لتقديمها مرة أخرى فى السينما..

وثالثها: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلاً ومقاوماً لمراكز القوى.

وعند تلخيص موضوع الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات..

إن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازماً فى البوليس فيفخر به أبوه الفيومى باشا – هكذا يطلق عليه أهل القرية – (محمود المليجى) الذى نفهم أنه كان لواء بالجيش وأحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضواً فى مجلس الأمة من الذين يقدمون الاستجوابات المزعجة للسلطة – يشير الفيلم بوضوح إلى أنه يقع بعد هزيمة ٦٧– ولكن أحد جوانب شخصية اللواء الفيومى باشا إنه ثرى كبير يملك أرضاً يستأجرها منه الفلاحون كما ورد على لسان بعض شخصيات الفيلم.. وهو من تلك الشخصيات التي تعودت السينما المصرية على أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف» وتكون هذه إشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.

عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محوراً للفيلم كله.. الطالبة الجامعية الحسناء سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالأغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته لنا هى بتعبير «الصينية».. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويضمنها عند الجندى ليفك قيدها ويقدم لها الشاى والسجاير والسندوتشات، كما يصحبها معه إلى الدرجة الأولى بالقطار، حيث تروى له - ولنا - قصتها من خلال مشاهد (فلاش باك) سريعة نفهم منها أنها طالبة بكلية الطب تزعمت الطلبة المحتجين على هزيمة ٦٧، والمطالبين بالكشف عن المسئولين عنها ومحاكمتهم.. وهو ما عرف «بأحداث الطلبة» التى بدأت عام ٦٨ والسنوات التالية.. وسجنت سامية أبو السعود مثل آلاف غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التي نعرفها جميعاً لأنها جزء من التاريخ الحقيقى بل الواقع القريب جداً بحيث عايشناه كلنا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها التى لا تخلو من بقايا حسن قديم ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى نفهم بالضرورة أنه وزير الداخلية لا أقل.. والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع للممثل الذى لعب الدور وهو جميل راتب الذى يتفوق كثيراً فى مثل هذه الأدوار حتى يصبح جزءاً منها أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمه المجرد (الكفراوى) بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلي هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه أن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل «الإنسان» واستثناها هى بالذات من الحبس وأفرج عنها.. ولكى يضفى الفيلم مزيداً من القبح والحقارة لا على تلك الشخصية وحدها وإنما على كل المرحلة التي يقصدها.. فإنه يجعل الرجل المخيف يساوم الأم على دفع الثمن فى علاقة ما ينشئها معها.. لا نفهم إذا كانت علاقة كاملة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محددة مثل كل العلاقات المشابهة فى أفلامنا التى لا تحسم شيئاً.. فتجعل الضابط الكبير يصطحب الأم معه فى حفلاته وحيث نراه يوصلها بعربته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كأى (جنتلمان) مهذب لا ندرى حجم الثمن الذى تقاضاه.. وإن كنا نجزم بشرف السيدة ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه.. ولكى تبقى المسائل رومانسية كالعادة لا نستطيع أن نقطع فيها

بحقارة هذا الرجل أو نبله وعطفه الفياض.. وبشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شىء مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التي يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بإنسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة!

وعندما تكتمل (الفلاشات) التي تحكى فيها الفتاة الطالبة الجامعية قصتها.. تكون الصورة قد اكتملت أمام ضابط البوليس الشاب فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه المهنى كأحد رجال هذه السلطة وأيديها الباطشة وبين حسه «الوطنى» والإنسانى كرافض لهذا النوع من القمع وفقدان الحرية فى التعبير.. ولكن عندما تهرب منه الفتاة كما لابد أن نتوقع يستيقظ فيه ضابط البوليس ويصمم على ضرورة العثور عليها وتسليمها بأى ثمن..

وبعد مغامرة مضحكة يفقد فيها الضابط أى أثر للسجينة الهاربة ثم يعود فى اللقطة التالية مباشرة فيعثر عليها كما يحدث فى حواديت الأطفال أو العاب «عسكر وحرامية».. نجدهما معاً بالقرب من كوخ أحد الصيادين فيما يشبه البرارى.. وهنا يفقد سير الأحداث أى منطق درامى أو عقلى.. فأى سجين سياسى لا تتاح له فرصة الهرب ويبددها بهذه البساطة إلا إذا كان طفلاً يلهو..

ومن ناحية أخرى فلو أن السجينة هربت بالفعل لانتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية وحتى بعد أن ضبط الضابط سجينته قرب كوخ الصياد فإن ثعباناً سينمائياً هائلاً يلدغه فى ساقه فتتجدد فرصة الهرب.. ولكن لأن الثعبان سينمائى كما قلنا ويعرف دوره جيداً فى تطوير الأحداث.. فإن لدغته تؤدى إلى أن تنشغل السجينة بإنقاذ الضابط بامتصاص دمه المسموم وعلاج جرحه ثم إيوائه بعد ذلك فى كوخ الصياد ورعايته حتى يشفى.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك وبحيث تصبح كل الأحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسية هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الأفلام الأخرى.. ويكون الفيلم قد ألمح إلي هذا الحب على أى حال من البداية (بالاستظراف) المفاجئ بين الضابط والسجينة الحسناء.. والذى دعمته بلاشك السندوتشات وعلبة السجائر وكوب الشاى!

وتتكرر محاولة الهرب مرة أخرى لتتكرر العودة أيضاً ولأسباب لا نعرفها بالضبط سوى أن الشخصيتين المتناقضتين اللتين تمثلان طرفى المطاردة أو (القط والفأر)

وقعا فى الحب وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة ويحدث الإنقلاب فى دوافع شخصية الضابط لتسليم السجينة بحيث يقرر أن يحيمها بنفسه بل وأن يقوم بتهريبها وهو انقلاب قدمه السيناريو بشكل منطقى.. وهو يصعد الأحداث الفرعية بشكل منطقى ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب هو ضابط جيش سابق ممن اشتركوا فى ثورة يوليو على حد ما سمعنا فى إحدى جمل الحوار على لسانه.. وهو الآن عضو مجلس أمة كما قلنا ومن الذين يسببون «إزعاجاً» بمناقشاتهم واستجواباتهم فى المجلس.. وخوفه على مستقبل ابنه يجعله يرضخ لشروط الكفراوى بسحب الاستجواب.. وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز أيضاً على علاقة الكفراوى بمعاونيه الذين ينفذون أوامره وهم يرتجفون خوفاً منه.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى أفضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وأداء..

ولكن الفيلم يغرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. بعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل عن عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا المرحلة نفسها وإن كان لا يسقط فى إغراء مهاجمة ما سمى بمراكز القوى وهو ما تشير به موجة من الأفلام التجارية الرخيصة إلى عهد عبد الناصر وتهاجمه هجوماً ضارياً ولا أخلاقياً أحياناً لا يستند حتى إلى الفهم السياسى السليم لتلك المرحلة ولا ينطلق من مبدأ المعارضة الشريفة وإنما من مبدأ «المعارضة من أجل البيع» ونقد كل ما هو ماض فقط لمجرد إنه أصبح ماضياً ولا يخشى منه..

الفيلم فى الواقع لا يسقط فى هذه الموجة التى انتشرت فى كثير من الأفلام السطحية الرخيصة والمنافقة.. بل أن أفضل ما فيه إنه يثير وبوعى لا يمكن تجاهله قضية الحرية مطلقة ومجردة.. وحق الناس فى التعبير وفى المعارضة دون أن تقمعهم السلطة.. بل أن السلطة هنا كما يرمز لها ويلخصها الكفراوى هى نظام وليست فرداً مرتبطاً بمرحلة أو بعهد خاص.. وهذا ما يشير إليه الفيلم بوضوح بحيث تصبح علاقاته الفردية جزءاً من إطار عام.. أو واقعاً تحت ضغوط هذا الإطار العام.. وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الإشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت.

فليس منطقياً مثلاً أن تحدث كل محاولات الهروب أو التهريب التي رأيناها فى

الفيلم بهذه السهولة المضحكة والتى كانت قمتها تهريب الضابط للسجينة المريضة من المستشفى إذا كان النظام صارماً ومتيقظاً بالشكل الذى قدمه به الفيلم نفسه..

وليس منطقياً أن يقدم ضابط شرطة على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.

والتحولات الهامة فى حياة الإنسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس - لا تحدث بهذه السرعة.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية أشد تعقيداً..

ويقودنا هذا إلى سؤال هام: لماذا ضابط بوليس بالذات؟.. صحيح أن ضابط البوليس الشاب هو مجرد شاب حديث التخرج ولم يتم تلويثه بعد.. بمعنى أنه لا يكون مستبعداً أن تكون له اهتماماته الوطنية والسياسية البريئة مثل من هم فى نفس سنه مثلاً من طلبة أو خريجى الجامعة الذين كانوا قاعدة الهبات السياسية الغاضبة فى مصر بعد هزيمة ٦٧.. وهناك ضباط بوليس شرفاء بالتأكيد كانت لهم مواقفهم الرافضة لما كان يحدث ولاستخدامهم أدوات قمع ضد أشياء هم أنفسهم مقتنعون بها.. ولكن فى فيلم سينمائى يتم صياغته طبق تخطيط واختيار حر - أو مفروض أنه حر - يصبح اختيار ضابط بوليس لإضفاء هذه الهالات البطولية عليه مثيراً للتساؤل. صحيح أن هذا الاختيار بالذات يمنح كاتب السيناريو فرصة جيدة لاستخدام الصراع بين الواجب والعاطفة عند ضابط البوليس استخداما درامياً جيداً.. بل يصبح هذا الصراع نفسه محوراً أساسياً للفيلم.. ولكن يظل التساؤل قائماً: لماذا من بين كل شرائح الشباب المنخرطين فى الحركة السياسية الصاخبة بعد الهزيمة نختار ضابط بوليس بالذات وليس طبيبا أو محامياً أو حتى طالباً عادياً.. لا سيما إذا كان هذا الضابط قد «تورط» فى السياسة ولم «ينخرط» فيها بالضبط وبناء على دافع شخصى عاطفى مجرد وليس بناء على اقتناع بأى قضية؟

ثم أليس القول بأن ضابط بوليس كان واجبه القبض على سجينة سياسية هاربة ولكنه بدلاً من ذلك هربها وتزوجها ووقف فى وجه السلطة التى يمثلها من أجلها.. أليس فيه كشفاً عن الجوانب الإنسانية «الظريفة» فى هذه السلطة وإشارة إلى أن بعض أفرادها يمكن أن يحبوا ويفهموا ويتعاطفوا رغم الموقع الذى وضعتهم فيه ظروفهم ضد أى حب أو فهم أو تعاطف؟

نحن لسنا ضد صنع فيلم عن ضابط بوليس شهم ونبيل.. فهذا واقع من السخف إنكاره.. بل إنه على العكس يعطى مادة درامية رائعة.. ولكن المسألة هى مسألة

اختيار فى الأساس.. وفهم سياسى أولاً لوظيفة الفيلم وتوقيته.. أى أنها مسألة أولويات..

ولكن ما لابد من رفضه هو النهاية البوليسية الهزيلة وغير المنطقية.. حين يختبئ الضابط والسجينة التي تزوجها فى قصر فخم المفروض أنه فى منطقة مهجورة على شاطىء بعيد.. ولكن منطق الفيلم المصرى التقليدى يصر على أن يجعله نفس القصر التقليدى فى كل الأفلام ورغم عدم مناسبة ظروف البطلين لهذه الفخامة.. ودون أن يفسر لنا الفيلم الحلول المادية التى توصلا إليها بعد إفلاسهما.. ولكى تكون النهاية الفاجعة بعد ذلك غير منطقية ولا ضرورية.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو الصحراء.. ثم طلقات الرصاص الهزيلة جداً والتى تقتل كل الناس ما عدا البطل - ربما لأنه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم..!

ويثور تساؤل أساسى آخر لا يمكن نسيانه: لماذا «العرافة»؟.. إن العرافة هى سيدة عجوز قرأت «البخت» للضابط الشاب فى بداية الفيلم وتنبأت له بأن أمامه بحراً من الدم.. ثم تحقق كل هذا بالفعل.. فهل يريد الفيلم أن يهاجم الظلم والقمع السياسى ويدافع عن حق الناس فى التعبير عن آرائهم دون أن يبطش بهم.. هل يريد أن يدافع أيضاً عن العرافات وأن ينصحنا بسماع كلامهن..؟ وماذا لو سارت أحداث الفيلم بدون مسألة العرافة هذه نهائياً وبدون هذا العنوان؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى أحسن حالاته كمخرج إلا من حيث اختيار موضوع جيد.. ولكن أضعف مناطق الفيلم تنفيذاً هى النهاية بلاشك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى أديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة فى مجموعة أفلامه الأخيرة..

وإن كنا نعيب عليه فى بعض هذه الأفلام ميلة إلى النهاية الفاجعة ولو بلا ضرورة.. فهى نهايات أقرب إلى المذابح.. وهو مسئول عن المونتاج فى هذا الفيلم بالتحديد عن مناطق «الهبوط» فى الإيقاع فى بعض الأحيان.. ولكن مالابد من الإشادة به فى هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا مقدرة على إدارة الممثل.. وهو هنا يجعل حتى من عمر خورشيد ممثلاً مقبولاً جداً فى حدود

دوره.. ولاشك أنه حقق تقدماً كبيراً فى قدرته على الأداء.. كما كانت مديحة كامل فى أحسن حالاتها فى دور ملىء بالتحولات والتعبيرات ولكنها كانت أكثر إقناعاً فى النصف الأول من دورها كطالبة مطاردة سياسياً.. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته الفذة على الإضحاك من لا شىء إلى تعبيره الجيد تماماً عن الطالب الجبان ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها.. وتتفوق مديحة يسرى إلى أقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة طويلة طيعة لم تذهب عبثاً..

أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث لم أصبر حتى يحين الحديث عن التمثيل.. وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل حقاً وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما يملك!

أفلام ١٩٨١

«الشريدة» .. مشكلة الجهل عندما يملك النقود !

بعد **«فتوات بولاق»** نعود مرة أخرى إلى مشكلة نجيب محفوظ فى السينما .. أو علاقة نجيب محفوظ بالافلام التى تؤخذ من قصصه وتحمل اسمه من باب ضمان الرواج الجماهيرى – وهى ظاهرة جيدة جدا على أى حال.. أن يصبح اسم أديب كبير فى حجم نجيب محفوظ وقيمته اسما فى الشباك – ولكن لأعترف هذه المرة بأننى لم اقرأ قصة **«الشريدة»** التى اخذ منها هذا الفيلم ولا أدرى أين تقع فى ادب نجيب محفوظ.. ولكننى وجدت نفسى أمام فيلم آخر جيد لأشرف فهمى..

واحيانا يصبح من الأفضل أن تنسى الأصل الأدبى للفيلم.. لتتعامل معه كفيلم سينمائى مستقل أيا كان مصدره ولتناقش نفسك: هل اقنعك أم لم يقنعك.. وهذه حالة فيلم «الشريدة» الذى كان تناوله لمشكلته كافيا فى ذاته لكى يشدك إلى شىء جديد لمتابعته.. وبحيث لا يصبح مهما مدى قربه أو بعده من نجيب محفوظ... فالقصة ليست فى كل الحالات من الأشياء التى ينزعج الانسان عن مدى فهمها لأديب كبير وقربها أو بعدها عنه.. وهى ليست من أعماله الكبيرة أو الهامة كما هو واضح ..

ولكن أحيانا أخرى يصبح واجبا أن نرجع إلى الأصل لنرى كيف تم تناوله.. حين تكون رؤية الكاتب وتناوله للعالم هى محور العمل كله... وبحيث تصبح عملية تجريده من محتواه الحقيقى وتحويلة إلى مجموعة «خناقات» غلطة لا داعى لذكر اسم الرجل أثناء ارتكابها.. كما هو الحال فى فيلم «الفتوات» ..

و **«الشريدة»** هو الفيلم الثالث بعد **«مع سبق الاصرار»** و **«ولا يزال التحقيق مستمراً»** الذى يؤكد الخط البيانى الصاعد للمخرج أشرف فهمى.. وأن لم يكن فى نفس قوتهما.. وقد يبدو هذا متناقضا.. اذ كيف يكون الخط البيانى لأى مخرج صاعدا اذا كان فيلمه الأخير أقل قوة من فيلمية السابقين!.. ولكن تقديرى

الشخصى أن «الشريدة» يؤكد هو الأخر من حيث جدية تناولة أن أشرف فهمى دخل مرحلة جديدة فعلا ومختلفة عن مرحلة **«شوق»** و **«بص شوف سكر بتعمل ايه»** وأشياء أخرى نسيتها قطعا لفرط سخافتها.. بينما ينقذ هذا المخرج الشاب نفسه ويصحو فجأة ليتأمل أعماله وينقدها قبل أن ينقدها له أحد ليقرر أن يغير المسار وأن يبحث عن أشياء جادة.. وفى هذا المجال لا يختلف «الشريدة» عن الفيلمين السابقين ولا يعتبر تراجعا عنهما وانما خطوة إلى الأمام ايضا.. من حيث علاقة الموضوع بحياتنا الحقيقية من ناحية.. ثم من حيث تقدم مستوى أشرف فهمى التكنيكى وجديته من ناحية أخرى.. وليؤكد مرة أخرى صحة الافتراض الذى ذكرناه أكثر من مرة.. وهو أن مشكلة السينما المصرية الأساسية هى الموضوعات التى لها علاقة بحياتنا.. وبالتالى فهى مشكلة سيناريو.. فلو وجد السيناريو الجيد.. فلدينا اكثر من مخرج جيد فى انتظاره ..

ومشكلة «الشريدة» فقط هى أنه يبدو وكأنما يتناول قصة فردية.. وأن تعميق هذه القصة وربطها بالظروف العامة.. لا يجعل أحداثها - فى الظاهر - تتجاوز أبطالها..

ولكن من الظلم أن نقول هذا ونمشى.. فظاهرة الرجل الغنى الذى تزوج فتاة جميلة بفلوسه اصبحت ظاهرة عامة ايضا فى السنوات الاخيرة كما فى السنوات السابقة.. وتكتسب قصة هذا الفيلم - ايا كانت علاقتها بقصة نجيب محفوظ - أهميتها من انها تجعل هذا الرجل الغنى جاهلا أيضاً.. ثم تضعه فى مواجهة زوجة متعلمة اشتراها بفلوسه.. ومن هنا تنبع الدراما.. ولكنها لا تظل دراما سينمائية بالمعنى الذى يكفى لجذب الجمهور واسالة دموعه اذا لزم الامر.. ولكنها دراما يمكن أن نصدق أنها تحدث الآن وفى حياتنا ونتيجة لظروف اجتماعية واقتصادية حقيقية..

إن المقاول الثرى الجاهل محمود ياسين يتعرف بالفتاة الجميلة الفقيرة نجلاء فتحى فى ظروف ما.. وصحيح أنه رجل جلف فظ سوقى يفهم العالم من خلال كمية النقود التى يستطيع أن يشترى بها الزوجة الجميلة بنفس البساطة التى يشترى بها الحديد المسلح.. ولكن هذا الجهل وهذه الفظاظة لا يمثلان أيه مشكلة لدى أهل العروس الحسناء الذين يجدون فى هذا الزوج القادر فرصة حياتهم الوحيدة للخروج إلى السطح وليأخذوا فرصتهم الأولى والأخيرة فى حياة حقيقية ..

ولا يهم بعد ذلك مشاعر العروس الحسناء نفسها.. ولا مدى حبها أو كراهيتها لهذا الرجل الذى اشتراها.. ولا حجم السعادة أو الشقاء الذى يمكن أن تستمتع به..

فالأبنة هنا هى مجرد سلعة مثل قنطار اسمنت.. والتاجر الثرى هو الوحيد القادر على الشراء.. ثم هو المهرب الوحيد إلى حياة أفضل.. فما هى المشكلة ؟

ولأن فى حياتنا الحالية عمارات كثيرة ضخمة تطلع كل يوم رغم ازمة الإسكان.. فلابد أن هناك مقاولين كثيرين يملكون الملايين ولا يهم بعد ذلك كيف ولا من أين.. وكما حدث فى الفيلم الهام جدا **«انتبهوا ايها السادة»** فان وباء الفلوس يكتسح كل الحواجز والقيم ويشترى كل شىء وتنهار فى مواجهته أى مقاومة.. واذا كان محمود ياسين نفسه فى «انتبهوا» قد واجه مقاومة ضارية من أستاذ الجامعة حسين فهمى وانتصر عليه.. فما بالك اذا لم تواجهه فى «الشريدة» أى مقاومة ؟

ومن هنا علاقة «الشريدة» بما يحدث يوميا وفى الواقع وبما لا يستطيع أحد أن يجادل حوله.. ولكن ما أضافه «الشريدة» وبتركيز خاص هو أن هذا المقاول الجاهل هو الذى ارسل عروسه الحسناء إلى الجامعة لتتعلم ولتصبح محامية مشهورة وناجحة.. ويبدأ الصراع بين الشخصيتين من هذه النقطة.. العلم فى مواجهة الجهل.. وما يسمى «تحضرا» فى مواجهة الغلظة والجلافة وهنا يوقعنا الفيلم فى الحيرة ..

فنحن نقتنع جدا – ولكن مؤقتا – بقضية الزوجة المتعلمة وهى تحتمل تصرفات الزوج الفظة وشديدة السوقية.. إلى حد أن نتعاطف معها وهى تجهض نفسها رغبة فى التخلص من طفل يوثق علاقتها أكثر بهذا الزوج.. فعلاقة كهذه محكومة بعدم التكافؤ العقلى أو الثقافى محكومة فى نفس الوقت بالفشل والتوقف.. ولا داعى لطفل يطيل من عمر علاقة مجهضة من الأصل ..

ولكننا سرعان ما نغير رأينا ونتعاطف مع الزوج الجاهل شيئا فشيئا.. ومع اكتشافنا المستمر لجوهره الطيب.. فهو أنسان صادق جدا مع نفسه أولا وتلقائى ويتصرف ببساطة وحسب تكوينه الاخلاقى والثقافى الفطرى.. ويكفى أنه لم يدع شيئاً ولم يخدع أحداً.. ثم أننا نعرف أنه ولى نعمة هذه السيدة.. وهو الذى مكنها بفلوسه من أكمال تعليمها حتى أصبحت محامية ناجحة.. فلماذا بررت لنفسها أن تستفيد من امكانياته حتى تصعد ولكى تكتشف بعد ذلك أنها تزوجت جلفا؟.. ثم نحن نقتنع تماما مع الزوج بحجم الجريمة التى ارتكبتها باجهاض نفسها فحرمت هذا الرجل الطيب من حقه فى أن يكون أبا.. وقتلت – على حد تعبيره هو البسيط – طفلا لا ذنب له فى كون أبيه جلفا.. بل أن القضية الأخطر التى ينجح الفيلم فى

اقناعنا بها.. هى ما ذنب هذا «الجلف» نفسه اذا كان قد قد صنع ثروته فى ظروف عامة تسمح بصنع الثروة لأمثاله وبنفس هذا الأسلوب دون أن تكترث كثيرا بنوع الشهادة التى يحملها.. اذا كان يحمل أى شهادة اصلا؟.. اليست هذه هى القيمة الوحيدة السائدة ؟

ولأننا نقتنع طول الوقت بأنه كان هناك طرف مخلص وصادق فى حبه وإلى حد الضياع والبكاء فهو الزوج الجاهل وليست الزوجة المتعلمة المرعية.. فنحن نتعاطف مع هذا الزوج حتى وهو يقدم – فى قمة أحساسه بالمهانة – على هذا السلوك الجرئ «البلدى» حين يحضر لها غانية فى عقر دارها ليضربها بها.. بل أننا نتعاطف حتى مع هذه الغانية حين يشرح لنا الفيلم مشهداً بعد الاخر ظروف تحولها إلى هذا النوع من الحياة ما دامت لم تجد وسيلة للبقاء على السطح هى الاخرى غير هذه.. ولان السيناريو رسم شخصية الغانية باجادة واقناع كافيين ولم يجعلها مجرد الغانية التى تظهر فى الأفلام لمجرد مقتضيات الشباك .

ونحن نكتشف من خلال هذا الفيلم الجيد أشياء كثيرة.. أننا نفقد سعادتنا عندما نقبل أن يشترينا أحد.. وليس من حقنا بعد ذلك أن نشكو.. أن من انفق على تعليمى هو بالقطع أفضل منى ومن شهادتى ومن نجاحى وليس من حقى أن اعايره بشئ.. أن الحب ليس فى البيوت المغلقة على زواج رسمى لأنه أعمق وأثمن من ذلك بكثير.. أن الغانية توجد دائما لأن هناك زوجا تعسا وزوجة لم تحاول بما يكفى أن تحتفظ به فى البيت.. أن الغانية ليست مجرد سيدة مستهترة وإنما هى وظيفة اجتماعية تنجح احيانا فى علاج مشاكل وعيوب العلاقات الصحيحة.. إن الحب والفهم والحنان هى مسائل نسبية تكون صحيحة فى مكانها الصحيح وليس مكانها الرسمى.. وفى مشهد ذكى جدا وبليغ الدلالة يتوجه الطبيب إلى نبيلة عبيد ليخبرها عن خطورة حال الزوج المريض محمود ياسين.. فتشير له إلى نجلاء فتحى قائلة: المدام.. فالزوجة الحقيقية هى من يموت الزوج على فراشها ..

ولكن مشكلة الفيلم بهذا الشكل هى أنه تعاطف نهائياً وبشكل مطلق مع الجهل ضد العلم.. وجعل المقاول الجاهل الفظ ملاكا فى مواجهة محامية قاسية وشريرة أو عديمة الفهم على الاقل.. وكأن الجهل هو سر مزايا الزوج.. والعلم هو سبب كل شرور الزوجة ..

ولا أدرى كيف طرح الفيلم قضية بهذه المقارنة الخاطئة من الألف إلى الياء..

والتى يمكن أن تؤدى – لدى الجمهور العادى على الأقل – إلى مفاهيم خطيرة تقنعهم بالا يعلموا بناتهم حتى لا يصبحن قاسيات ومتكبرات مثل نجلاء فتحى فى الفيلم.. وأن يقنعوا أولادهم بالا يذهبوا إلى الجامعة ما دام ممكنا أن يصبحوا «مليونيرات بطرابيش» مثل محمود ياسين ..

ولا يمكن أن يكون نجيب محفوظ وأحمد صالح وأشرف فهمى قد قصدوا هذا المعنى.. ولكن هذه هى القيمة التى تصل إلى الناس من فيلمهم.. ولا أدرى خطأ من هذا.. وتكون الكارثة مضاعفة اذا لم يكون خطأ.. ويكون هذا المعنى المقصود والمتعمد من هذا الفيلم !.

ان «المعلم» الجاهل الذى هو الضحية الوحيدة فى الفيلم الذى يشير بوضوح إلى أن المجرم الحقيقى والوحيد أيضا هو التعليم.. فكلنا نخرج بانطباع أنه لو لم يكن نبيلا وشهما وخيرا بحيث ينفق على تعليمها حتى تصبح محامية ناجحة لما أحست بالاحتقار الشديد الذى يتحول فى بعض الاحيان إلى الجريمة الكاملة.. وبدلا من أن يطرح الفيلم قضيته على أساس المواجهة بين أسلوبين فى السلوك: سلوك الزوجة المتحضرة وهو السلوك الوحيد الواجب أيا كان أصلها الاجتماعى.. وسلوك الزوج الجلف الذى يبصق فلوسه فى وجوه الجميع كما يبصق «قشور اللب» والذى يسكر طول الوقت.. فانه يضعنا فى مقارنة خاطئة بين الجهل والعلم حاسما القضية تماما لحساب الجهل وضد العلم وكأنه السبب الوحيد فى كل هذه الشرور.. وبدلا من دفعنا إلى الاشمئزاز من سلوك الزوج يغرينا بالاعجاب به والاشفاق عليه.. خاصة عندما يجعله – بلا أى ضرورة درامية – مريضا بالكلى ويموت أمام أعيننا فى مشهد فاجع وبعيداً عن بيته.. وبعد أن أدركت زوجته المجرمة طول الوقت قيمته بل وتفجر حبها له فجأة كالينبوع بلا أى مناسبة أو نقطة تحول منطقية.. ولمجردان هناك قصة موازية لزوجة أخرى انتشلها زوجها هى وعائلتها من فقرها وعلمها أيضا فكان جزاؤه أن قتلته عندما ضبطها مع عشيقها.. وهذه الزوجة القاتلة هى محامية أيضاً تعمل فى مكتب الزوجة التى قتلت زوجها ولكن بلا مسدسات.. وهى صدفة غريبة بلا شك أن تحدث قصتان متطابقتان تماما فى مكتب محامية واحدة.. ولكن هل هى صدفة أيضا أن يكون كل المتعلمين فى هذا الفيلم أشرارا وقتلة إلى هذا الحد !..

ولكن رغم هذه الثغرات فان السيناريو جيد الحبكة والتسلسل إلى حد كبير.. وهو أفضل ما كتبة أحمد صالح حتى الان.. والحوار سلس ولاذاع ومطابق للشخصيات

ويلعب دوراً كبيراً فى التشويق.. خاصة فى المشاهد التى تجمع بين محمود ياسين ونبيلة عبيد وهى «أظرف» المشاهد وأكثرها تقبلا من الجمهور.. وأشرف فهمى يواصل نضجه التكنيكى حينما يستخدم الأسلوب المناسب للموضوع المناسب ويتأكد أسلوبه رسوخا وعقلا.. وأن كان ليس ضروريا ولا مقدسات على الاطلاق أن يقدم فى كل فيلم هذا المشهد الازلى للحفلة الماجنة فى بيت ماجن وحيث مجموعة من «البهوات» والسيدات يعقدون صفقات مشروعة.. فلقد أصبح هذا المشهد مستهلكا وممجوجا فى كل الأفلام التى تريد أن تنتقد ما يحدث فى هذه الشرائح من المجتمع.. وحتى لو كان الهدف هو اتاحة الفرصة لرقصة هنا أو هناك.. ويجب أن يطمئن أشرف فهمى إلى أن موضوعاته أصبحت «أنضج» من ذلك.. وانه لم يعد يصح التنازل عن شىء من أجل «شباك» وهمى !.

المصور عصام فريد والمونتير عبد العزيز فخرى يتقدمان كثيراً أيضاً فى أفلام أشرف فهمى.. وإن كان الايقاع يهبط قليلا فى منتصف الفيلم حيث تتجمد الأحداث وتتحول إلى ما يشبه الاذاعة.. وهى مسئولية يشترك فيها السيناريو والإخراج بالطبع.. وكنت أحب أن اقول شيئاً طيباً عن موسيقى جمال سلامة الذى أومن بأنه مؤلف موسيقى موهبته أكبر مما يستهلكها فى افلامه الكثيرة وإلى حد التكرار ..

أما الشىء الطيب الذى لا بد أن يقال فهو عن التمثيل.. وحيث يبدو محمود ياسين فى قمة تمكنه من ادواته فى التعبير وفى شخصية مختلفة تماما يقدم فيها وجها جديدا حقا بملابسه وتسريحة شعره وادائه للحوار وتعبيراته السوقية... مما يؤكد أن هذا الممثل لم يصل عبثا.. وانه أصبح متملكا تماما لأسرار حرفة التمثيل يتقلب بها من دور إلى دور بعيدا عن النمط الواحد وبشكل يدعو إلى التقدير حقا.. وعلى نفس المستوى تقف نبيلة عبيد التى تصبح فى أحسن حالاتها مع أشرف فهمى بالذات.. وبعد دورها الجيد فى «ولا يزال التحقيق مستمراً» لا تتراجع بل تتقدم خطوة أكثر.. وربما لم تكن طبيعة الشخصية التى لعبتها نجلاء فتحى فى صالحها.. ليس لأنها شخصية مكروهة.. وأنما لأنها بالغت أحيانا فى جمودها حتى أحسسنا أنها فى غير مكانها !

مجلة «الإذاعة» ١٤ / ٢ / ١٩٨١

الرحمة يا ناس !.. فالسينما حظوظ.. حقاً

لا أعتقد أن كثيرين «أخذوا بالهم» من هذا الفيلم أو أحسوا به سوى جمهور دور العرض الشعبية الذين يذهبون إلى كل الأفلام من باب الصدفة أو الفرجة على أى صور متحركة ملونة وحواديت ظريفة.. فالفيلم يعرض فى الواقع عرضاً «سرياً» بسبب فقر الإنتاج المدقع فيما يبدو الذى لم يسمح بأية ضجة دعائية.. ثم هو من ناحية أخرى فيلم لا يلفت النظر من الأصل.. فليس به اسم رنان واحد وإنما على العكس.. قد تدعوك بعض الأسماء على «الأفيش» إلى التردد كثيراً قبل الدخول وتفضل أن تشترى بثمن التذكرة كيلو موز !.

وأعترف بأننى ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدماً.. هذا شئ سئ جداً بالطبع وضد الأمانة النقدية.. فليس مفروضاً أن تدخل أى فيلم بحكم مسبق أيا كانت انطباعاتك القديمة عن صانعيه.. ولكننا بشر على أى حال.. ولا يمكن أن نظل نلدغ من نفس الجحر مئات المرات دون أن نخرج من هدومنا ونأخذ مواقف جاهزة ضد هذا أو ذاك.. والمهم ألا ينعكس الرأى المسبق على العمل الفنى نفسه.. بمعنى أن نعطيه حقه فى التقييم الموضوعى فاذا وجدناه جيداً أو لا بأس به وجدنا الشجاعة لنقول ذلك .

وهذا بالضبط هو ما حدث مع فيلم **«الرحمة يا ناس»**.. فقد دخلت فى ساعة عصرية تعيسة وبحكم أداء الواجب المهنى فقط وأنا أتثاءب واقاوم النوم والعن الساعة التى عملت فيها ناقداً سينمائياً بدلا من «أسطى ميكانيكى شكمانات» محترم أكسب مرتب الشهر فى يوم واحد ودون أن اضطر لمشاهدة فيلم عربى الا فى فسحة يوم الاحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج فقط !.

وكانت هناك أشياء مستفزة فى هذا الفيلم من البداية.. أولا طاقم ممثليه الذين كانوا واضحا أن ظروف الانتاج الفقير جمعتهم من الشرق والغرب من باب التوفير.. وثانيا اسم مخرجه كمال صلاح الدين الذى كانت له بعض محاولات سابقة فى التمثيل تحول بعدها إلى الاخراج لسبب مجهول - الواقع أن افلامه القليلة التى اخرجها «قيدت ضد مجهول»- ثم غاب عن التمثيل والاخراج معا ليعود ويفاجئنا بهذا الفيلم مخرجا فقط لحسن الحظ ..

ولكن ما كان مثيراً للاستفزاز أكثر من أى شىء آخر هو عنوان الفيلم نفسه «الرحمة يا ناس».. فقد كان يوحى أولا بجرعة ميلودراما وكوارث هائلة.. ثم كان استمرارا ثانيا لموضة هذه العناوين المبتذلة التى يهبط فيها المنتجون إلى أسوأ مستويات استدراج مشاعر الجمهور وابتزاز دموعهم وأحزانهم وحيث تتحول السينما إلى نوع من «الشحاتة» الرخيصة نتذكر فيها هؤلاء الجالسين على باب السيدة مادين ايديهم للناس فى مذلة.. فأحيانا يصبح عنوان الفيلم **«رحمتك يارب»** وأحيانا **«حكمتك يارب»** وأحيانا **«يارب توبة»**... ولن نندهش أبدا عندما نسمع فى المستقبل القريب عن فيلم «عشانا عليك يارب» وفيلم «ربنا يهدك» أو فيلم «الهى وأنت جاهى تنطس فى نظرك ياللى فى بالى».. ولا بأس أبدا بفيلم آخر يصبح اسمه : «كنست عليك تراب السيدة!» .

وإذا كانت عناوين الأفلام هى فى ذاتها مظهر من مظاهر أزمة السينما المصرية فى السنوات الأخيرة ودليلا آخر على اسوأ ما وصل إليه المنتجون تملقا لمشاعر المتفرجين البسطاء من أجل استدراجهم إلى دور العرض للبكاء على أنفسهم وعلى فلوسهم.. فأننى أحذر على أى حال من اقتباس أى عنوان من هذه العناوين التى «ابتكرتها» الآن وساطالب بحقى كاملا من الايرادات !.

والمذهل انك فى فيلم يحمل عنوانا مثل «الرحمة يا ناس».. لا تجد أى علاقة للفيلم بهذا العنوان.. وانما هى مجرد محاولة ساذجة لاستدراج نوعية معينة من الجمهور.. ولأن المخرج أو المنتج - وكلاهما واحد فى هذا الفيلم فيما اعتقد - لا يثق بقدرة فيلمه على جذب الناس بموضوعه أو بمستواه الفنى فيمنحهم أيضاً الوعد بانهم سيقضون وقتاً طيباً فى « «مقابر الغفير» !.

ولكن المذهل أكثر أن الفيلم ليس سيئا على الاطلاق وبالقدر الذى اعترف بأننى كنت اخشاه.. بل أنه على العكس فيلم لا بأس به أبداً.. وهذه مفاجأة بالمعنى الكامل.. أولا لان اسماء صانعيه كما قلت لم تكن توحى بذلك.. وثانياً لانه – فى تقديرى الشخصى على الأقل – افضل من افلام كثيرة تعرض ربما حوله وفى نفس الوقت ولكن وسط ضجة دعائية تجعلها أكبر من حجمها..

وهنا تثور مشكلة غريبة جدا من مشاكل أو الغاز السينما المصرية.. وهى مشكلة الأسماء البراقة.. فهل لو كان هذا الفيلم يحمل اسم مخرج آخر غير كمال صلاح الدين الذى لا يثق به الكثيرون كمخرج.. هل كان يلقى اهتماما أكثر!.. اعتقد ذلك.. فكثيرون من جمهور الفيلم المصرى العادى وغير العادى لن يذهبوا أصلا لمشاهدة فيلم يحمل عنوان «الرحمة يا ناس» ويحمل اسم كمال صلاح الدين مخرجاً.. وقد يذكرنا هذا بأن كثيرين ممن يصنعون أفلاما سيئة.. يجنون على « سمعتهم وعلى سمعة افلامهم».. بحيث لا يصدقهم أحد حتى لو صنعوا فيلما جيدا أو لا بأس به !.

أن مشكلة أخرى من مشاكل هذا الفيلم – فضلا عن أسمه وأسم مخرجه وأسماء ممثليه – هى اسم كاتبة أيضاً سيد موسى.. وهو كاتب سيناريو جيد وجاد فى مجال التليفزيون... ولكنه فى مجال السينما ليس معروفا بما يكفى.. لأنه كتب فيلمين أو ثلاثة لم تلق أى حظ من النجاح.. ومع ذلك فان سيد موسى هو الوحيد الذى انقذ «الرحمة يا ناس» فيما اتصور.. واذا كنت لا اعتقد انه صاحب هذا العنوان الغريب للفيلم.. فهو بالتأكيد صاحب الموضوع الجيد الذى يناقشة الفيلم.. وهو موضوع مصرى تماما ولا يستطيع أحد أن يقول أنه ليس نابعاً من حياتنا الحقيقية وانه يمكن أن يحدث لنا كل يوم.. ورغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة وربما مكررة فقد استطاع بحبكة السيناريو والحوار أن يشدنا إلى متابعتها من أول لحظة وحتى النهاية ..

نحن فى البداية أمام أربعة أصدقاء شبان يتخرجون فى كلية التجارة ويبدأون حياتهم العملية مليئين بالاحلام وأوهام المستقبل.. سهير رمزى تحب مصطفى فهمى وهما شبه مخطوبين... ومنى جبر تحب سيف الدين وهما مخطوبان بالفعل.. والأربعة من عائلات فقيرة جدا تنتزع حياتها بالعافية ويوما بعد يوم وفى ظروف صادقة تماما ربما باستثناء الشقق الواسعة جدا والتى يسكنها الجميع.. وهى شقق حقيقية لآن منتج الفيلم لم يكن يملك أجر ديكور واحد ..

وبينما تتزوج منى جبر من سيف الدين بالفعل ويبدآن مواجهة مشكلة الشقة والأثاث وما إلى ذلك.. سبقه مصطفى فهمى للسفر إلى بعثة فى باريس للحصول على الدكتوراة ويرفض الارتباط بسهير رمزى بأى اشكال الارتباط قبل أن يعود من البعثة.. ورغم الحاح الفتاة وأمها شديدة الشراسة نعيمة الصغير يرفض الشاب «ربط الكلام» ولو بمجرد دبلة ويسافر بالفعل وقد قطع علاقته تقريبا بالفتاة التى أصبحت فى حل من أرتباطها به ..

وهنا يمكن أن نقول أن السيناريو لم يوضح هذه النقطة جيداً.. رغم أن كل الاحداث الاخرى تنطلق منها.. فموقف مصطفى فهمى غير منطقى وغير مفهوم.. فاذا كان يحب سهير رمزى فعلا وراغباً فى الاحتفاظ بها ليتزوجها بعد العودة.. فقد كان لابد أن يرتبط بها أى ارتباط وأيا كانت ظروفة الماديه وبمجرد «قراءة الفاتحة» وشراء دبلتين.. لا سيما وقد سمعنا أن أمه غنية.. وهو تقليد مصرى معروف وتلجأ إليه معظم العائلات فى مثل هذه الظروف.. ولكن رفض الشاب أن يرتبط بالبنت الا بعد العودة.. يشككنا فى جدية هذا الشاب وهذه العلاقة.. لا سيما وهو بعد العودة يبدو متلهفا - وبعد أربع سنوات - على الزواج من نفس الفتاة وكأنه كان يتصور انها يمكن أن تحفظ نفسها من أجله بلا أى مقابل ..

وبعد سفر الشاب يرسم السيناريو ظروف الفتاة سهير رمزى رسما جيداً وواقعياً.. فبينما هى تتابع زواج صديقتها منى جبر وسيف الدين وكفاحهما الجاد من أجل بناء حياتهما فى ظروف صعبة.. تعانى هى ظروفا أكثر صعوبة مع عائلتها الفقيرة التى تضم أمها وأختها الصغرى طالبة الثانوى.. ومرتبها المحدود من الشركة التى تعمل بها محاسبة لا يكفى بالطبع لاى مطالب للفتاة فى مثل عمرها وجمالها.. ويكون طبيعياً جدا وكنوع من الثأر من الشاب الذى هجرها بلا سبب أن تستجيب لاغراءات الثراء والحياة السهلة التى يقدمها لها صاحب شركة اخرى ثرى ولكن متقدم فى السن هو عمر الحريرى الذى وقع فى حبها وأراد أن يجدد بها شبابه ويستعيد طعم الحياة.. وكل هذا منطقى.. والفتاة تشترى بهذا الزواج من رجل فى عمر أبيها كل ما هى محرومة منه: القصر والثراء والفساتين والسيارة والسهرات الصاخبة.. ولكنها تفقد الحب بالطبع.. ثم تواجه ما لابد من مواجهته وهو الحرمان الجنسى بسبب عجز الزوج الذى أشار إلية الفيلم كثيرا ومن باب «زغزغة» ضحكات الجمهور ..

وفى نفس اللحظة التى تكتشف فيها الفتاة أنها خسرت الحب والزواج معا.. يعود حبيبها السابق من بعثته فيستأنف علاقته بها التى يكتشفها الزوج فيقرر الانتقام بطلاقها وحرمانها من كل ما منحه لها.. وفى الوقت الذى يرفض حبيبها السابق فكرة عودتها له.. فتقف وحيدة فى الشارع وقد فقدت كل شىء.. الحب والسعادة والمال والزواج.. وكأنها تصرخ بنا نحن الجمهور فى مشهد النهاية قائلة: «الرحمة يا ناس».. ولنرد نحن بالطبع ونحن نترك مقاعدنا: «طيب وأحنا مالنا» !.

ولكن أيا كان العنوان وايا كانت اخطاء الفيلم وثغراته فقد كان فيلما جادا فعلا ومعقولا .. يناقش مشكلة فتاة مصرية حقيقية يمكن أن تواجه مشكلة كهذه فتقع فى ازمة الاختيار بين الفقر والحب.. والثراء بلا حب.. وفى تصورى أن ما فعلته هذه الفتاة فى هذا الفيلم هو صحيح تماما وأن أى فتاة أخرى تواجه هذه الظروف لابد أن تختار ما اختارته هى.. فهى ليست مدانة على الاطلاق رغم أن الفيلم حاول ادانتها بلا سبب.. ولقد كان يمكن ان يصبح هذا الفيلم افضل كثيرا من ذلك لو توفرت له ظروف انتاج أفضل.. فهو أكثر قيمة بالفعل من افلام تثير ضجة أكثر بسبب الاسماء.. ولكن الناس حظوظ... والافلام ايضاً !.

مجلة «الكواكب» – ١٧ / ٣ / ١٩٨١

« أهل القمة».. والبحث عن الحقيقة التائهة

لم يكن موقف السينما المصرية أصعب مما هو الأن ربما فى تاريخها كله.. حيث توقف القطاع العام عن الانتاج بكل اشكاله المباشرة أو غير المباشرة وترك الساحة خالية تماما للقطاع الخاص الذى ظل يطالب بذلك كثيرا.. فلما جاءته الفرصة انسحبت رءوس الاموال واختفت فى تجارات اكثر ربحا وضمانا.. وانحسرت حركة العمل فى السينما بشكل واضح ولم تبق الا بعض المحاولات القليلة لاولئك الذين يحبون السينما حبا حقيقياً.. أو الذين لا يمارسونها كوسيلة «احتياطية» لجلب الأموال إلى جانب وسائل أخرى وعلى طريقة «أكل العيش يحب الخفية».. و «الارنب يجيب الارنب».!

ولكنى لم أكن متشائما أبدا بشأن مستقبل السينما المصرية.. ليس فقط لان التشاؤم – أو التعالى فى الجانب الاخر – هو الحل الهروبى السهل الذى يعفينا جميعا من محاولة صنع شىء.. وانما لاعتقادى بأنه فى أشد عهود السينما المصرية حلكة وصعوبة كانت هناك دائما بوادر أمل.. وكان هناك هذا الفنان أو ذاك الذى يحاول صنع شىء جيد .

ومشكلة السينما المصرية كانت دائما أن هناك محاولات فردية جيدة.. ولكنها لا تتحول أبدا إلى تيارات.. لا فى شكل مجموعات عمل متفقة فكريا أو فنيا ولا حتى فى شكل شركات لها مصالح مشتركة ولو تجاريا. وهذا سر فشل «المدارس» فى السينما المصرية.. فاحيانا يكون لدينا أساتذة.. ولكنهم لم ينجحوا ابدا فى ترك مدارس.. وذلك لسيادة الطابع الفردى فى العمل والخوف التاريخى من العمل الجماعى .

ولكن هذه قضايا عامة جدا فى السينما المصرية لا أريد أن انساق وراءها.. فما

كنت اريد أن اقول من البداية انه فى اشد فترات السينما ركودا يبقى الامل دائما فى فيلم لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين أو كمال الشيخ أو بركات.. وتتجدد دماء السينما المصرية فى أجيال متعاقبة حيث تفاجأ أحيانا بعمل جيد لممدوح شكرى أو أشرف فهمى أو محمد عبد العزيز أو على بدرخان ..

ولا شك أن مستقبل السينما المصرية سيظل يحمل دائما هذه الوعود بمحاولات مختلفة لشبان موهوبين أو كبار ما زالوا يحرصون على أسمائهم.. وهذا ما يجعل السينما المصرية تخرج من أزمة لتواجه أزمة.. ولكن لا تموت .

وفى الاسبوع الماضى فاجأتنا الصدفة بفيلم ممتاز جعلنا نسترد تفاؤلنا بأن الصورة ليست معتمة تماما.. وان بعض الشباب العاملين فى السينما المصرية ما زالوا يملكون ضمائرهم وقدراتهم الفنية الجيدة.. وأهم من ذلك ما زالوا يملكون شرف المحاولة.. محاولة أن يقولوا شيئاً جيداً وجريئا ونظيفاً تماما،، وفى نفس الوقت متقدما فنيا وراقيا وسهل الوصول إلى الناس بحكم جاذبيته من ناحية وقربة الشديد من حياة الناس اليومية من ناحية اخرى .. وبحيث أضمن له من الآن النجاح الجماهيرى الكاسح.. فيكون ردا كافيا وعمليا جداً على أكذوبة أن الفيلم الجيد ليس له جمهور.. أو أن جمهورنا لم يعد يرضية الا ما هو تافه وسطحى ومثير لاسوأ نزعاته.. وهى أكذوبة كدت أنا نفسى اصدقها لكثرة ما رأيت من «وفيات» افلام جيدة ..

والصدفة وحدها هى التى جعلتنا نذهب إلى حفل ختام مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى السابع – وهى بالمناسبة جمعية صغيرة عظيمة تصنع أشياء كثيرة جيدة طوال عشرين عاماً ووسط تجاهل عظيم ومتعال من اجهزة الطنطنة الدعائية وحتى من النقاد الجهابذة لنرى فيلم «أهل القمة» باعتباره مجرد فيلم مصرى جديد تعرضه الجمعية لاول مرة كعادتها فى هذه المناسبة ..

وكان **«أهل القمة»** هو المفاجأة ..

القصة لنجيب محفوظ.. عظيم جداً.. ولكن هذا وحده لم يعد يعنى شيئا.. «ففتوات بولاق» ايضاً عن قصة لنجيب محفوظ ..

السيناريو لمصطفى محرم وعلى بدرخان الذى أخرج الفيلم ايضاً.. الأول يكتب كثيرا هذه الأيام للسينما المصرية ويحقق مستوى تكنيكيا متقدما باستمرار – ويبدو ملتزما للجدية ولكن لا يبدو حريصاً على شىء آخر سوى هذه الجدية وعلى جودة

الصنعة وهما شيئان قد يصنعان فيلما جيداً على مستوى الصنعة ولكن مع بقاء «شيء ناقص» ربما لم نكن نعرف ما هو ونحن نرحب بأفلامه الأخيرة.. أو ربما كنا نعرفه ولكن لا نريد أن نفرضه عليه والا لكتبنا نحن الافلام .

وعلى بدرخان مخرج شاب اثبت منذ فيلمه الأول أنه جاد وجيد حرفيا هو الآخر.. ولكن لعل على بدرخان نفسه أدرك منذ اليوم الأول أن مسألة «جاد وجيد حرفياً» هذه لا تكفى.. وأنه لابد أن تضيف اليهما هذا «الشيء الناقص» لتصنع الفيلم المطلوب الآن فى السينما المصرية.. ولذلك فقد كان على بدرخان يبدو أعقل مما يجب.. وكذلك «ابطأ» مما يجب.. فلم يتكالب. مثل غيره على فرص العمل.. وكان يبدو رغم مظهره المتكاسل اللاهى كانما يفكر باستمرار ويبحث باستمرار عن الشيء المفقود.. أو عن الحقيقة التائهة.. أو الحقيقة التى ليست تائهة ولكن لا يقولها أحد..

وكما يحدث أحيانا عندما يكون لدى طرف واحد من أطراف ثلاثة شيء متوهج. ولكنه لا يكفى وحده ليلمع ويحدث تأثيره بالشكل الكافى..فان اجتماع هذا الشيء المتوهج عند الاطراف الثلاثة مما يحدث بالتأكيد شيئا رائعاً بالضرورة.. وكان هذا بالضبط حين تناول على بدرخان ومصطفى محرم عمل نجيب محفوظ «أهل القمة».. ولكن وربما لاول مرة يكون العمل السينمائى أقوى من عمل نجيب محفوظ نفسه.. لأنه احتفظ بنفس افكاره الاساسية ولكن حولها إلى لغة اكثر تأثيراً وجاذبية.. لغة السينما ..

والعلاقة الأساسية هى بين ضابط بوليس ونشال.. ضابط البوليس الشاب عزت العلايلى يعرف النشال الخطير نور الشريف جيدا.. وواضح أن بينهما مطاردات وملاحقات سابقة.. ولا تهم هنا شخصية النشال فقد تكون هى الشخصية التقليدية للنشال الذى «يعلق» المحافظ والحقائب من الاوتوبيسات ثم يقضى وقت فراغه فى «غرزة» تعج بأفراد عصابته الصغيرة.. والذى لابد أن نلمح فيه بوادر استعداد للتوبة لو وجد عملا شريفا وكما تقدمه السينما المصرية دائماً .

ولكن الجديد فى هذا الفيلم هو شخصية ضابط البوليس والذى جسدة عزت العلايلى كأفضل ما يكون وربما كما لم تقدمه السينما المصرية من قبل منذ حسنين الذى جسدة عمر الشريف فى رائعة صلاح ابو سيف «بداية ونهاية».. فضابط البوليس هنا ليس تلك الشخصية البلهاء المتشنجة دائماً والتى تصرخ والمسدس فى يدها: «افتح الباب.. سلم نفسك يا برعى المنطقة محاصرة».. وإنما هو شخصية

انسانية حية من لحم ودم.. وهو نموذج «للموظف العمومى» المصرى.. رجل «فقير لأنه شريف» كما قال عنه النشال فى احدي عبارات الفيلم الذى يقدم الواقع الاجتماعى له بعمق وصدق كاملين.. ينحشر مع زوجته الشرسة وبناته فى شقة ضيقة مزدحمة ومعهم أخته الارملة وابنتها الشابة التى كاد يفوتها سن الزواج سعاد حسنى.. وهو يعانى أعباء وظيفته فضلاً عن اعباء الحرب العائلية المدمرة التى تشنها زوجته على أخته وابنتها اللتين لا تطيق بقاءهما معها.. وكلها أشياء مصرية حقيقية وساخنة وتعيش فى بيوتنا ولكن لا يتحدث عنها أحد فى السينما الملونة ..

وعلى المستوى الآخر.. هناك مأساة أخرى فى تلك الاسرة المصرية العادية جدا.. فالبنت المصرية العادية جداً سعاد حسنى اوقفت تعليمها عند الثانوية بسبب الظروف الصعبة.. وهى موظفة صغيرة فى التليفونات.. تعرفت على شاب مصرى عادى جداً موظف فى وزارة الاوقاف صلاح رشوان وهى فى السابعة والعشرين وتريد أن تتزوج مثل أى بنت.. ولكن خالها الضابط يرفض فى قسوة هذا الزواج رفضاعقلانيا جداً وباردا.. فمرتبهما معا لا يصل إلى خمسين جنيها.. وهو مبلغ أصبح يكفى فقط لثلاثة كليو موز.. وفى حياة صعبة كهذه لا يصبح هناك مكان لأى عواطف.. وهذا الضابط الذى تتصوره زوجته هو «الحكومة» نفسها لا يستطيع الحصول على شقة لاخته وابنتها.. فكيف يعثر العريسان الجديدان على شقة.. والشاب موظف الاوقاف يجهض كل أحلامه ويسافر إلى بلد عربى .. ولكن الحياة تسير فى تيار مختلف على الطرف الاخر ..

الضابط يضبط النشال فى «كبسه».. وبعد خروجه من السجن يستعين به لاستعادة حافظة نقود «الثرى الأمثل» عمر الحريرى التى ضاعت منه وهو يصلى فى المسجد ويوزع الحسنات على الفقراء.. وينجح النشال فى اعادة المحفظة للمحسن الكبير الذى يفيض وجهه بالسماحة.. ويتوسط الضابط لدى المحسن الكبير لكى يعطى للنشال فرصة للتوبة والعمل الشريف.. وهكذا يدخل النشال عالم هذا المحسن الكبير ليكتشف بسذاجته الفطرية أشياء مهولة.. فرجل الأعمال المليونير هذا تقوم كل أعماله على التهريب والغش والخداع الذى يصل إلى حد الجريمة الكاملة.. ولكنها «الجريمة الكبيرة» القادرة على تغطية نفسها وحمايتها.. وليست جريمة النشال الصغيرة التى يمكن «قفشها وضربها على قفاها» فى أى أوتوبيس ..

وبذكاء ابن البلد الفهلوى الفطرى الذى «دهن الهوا دوكو» من زمان يشرب

النشال الصنعة ويتعلم أسرارا وحقائق هذا العالم الجديد الخطر ويعرف قواعده ويكبر شيئاً فشيئاً ويبدأ في التعامل معه بنفس قواعده حتى يستقل بنفسه في تجارة المهربات ويثرى ويصبح «معلما» لحسابه الخاص وينقض على «معلمه» الكبير «البيه»..

ويقتحم الفيلم وبجرأة ووعى كاملين عالم المهربين والمنحرفين والمرتشين وهذه الدنيا «التحتية» لمغامرى الجمارك و«معلمين» سوق العتبة الصغار والكبار.. وكلها عيوب وانحرافات نحسها جميعا وبدأنا نشكو منها وبدأ المسئولون يبحثون لها عن طرق العلاج والرقابة والمقاومة.. وهى موضع مناقشات يومية فى الصحف وفى الاجهزة الرسمية.. ولا داعى أبدا لأن نخفيها فى الافلام.. فلا أحد يريد أن يحمى هؤلاء اللصوص الصغار أو يتستر على انحرافاتهم.. ولا مصلحة لأحد فى ذلك ..

وحتى قصة الحب الوحيدة فى هذا الفيلم هى فى نفس اتجاه دعم القيم الشريفة.. فالنشال نور الشريف يحب سعاد حسنى ابنة أخت ضابط البوليس الذى يطارده.. ولكن الحب يطهره ويجعله يبدأ طريقاً آخر شريفا من وجهة نظره.. وهو طريق «التجارة فى المستورد».. لأنه رأى الثرى الأمثل عمر الحريرى الذى علمه هذه التجارة رجلا كبيرا محترما وذا مكانه فى المجتمع.. فلماذا يرفض نفس هذا المجتمع نفس هذا النوع من «العمل الشريف» – حسب القيم الجديدة السائدة – لو مارسه نشال سابق ؟.

ولكن ضابط البوليس يرفض هذا المنطق بالطبع عندما يقترب من بيته المحافظ ويهدد بالاستيلاء حتى على ابنة اخته.. ولذلك فهو يقاوم هذا الزواج بكل الطرق ويفشل فى النهاية أمام اصرار الفتاة نفسها على انقاذ مستقبلها ولو بمجرد الحب الذى لا تشك فى حقيقته.. بعد أن فقدت ثقتها فى حقائق كثيرة كانت تظنها راسخة.. وأمام حقائق جديدة كثيرة أصبحت أكثر قوة من مجرد محاولة مواجهتها..

«أهل القمة» اذن هو فيلم من عالمنا.. وليس مفروضا علينا من عالم وهمى.. وهو عن حقائق يومية نعيشها ونقرؤها ونلمسها ونحتك بها يوميا، ولكن السينما فقط هى التى لم تكن تواجهها آلا من السطح ولتأخذ منها القشور «الحراقة» التى «تبيع».. ونحن نواجه فى هذا الفيلم بأشياء كثيرة قاسية ولكن لأنها حقيقية.. والفيلم بعد ذلك امتداد لمحاولات قليلة سابقة من «زائر الفجر» إلى «انتبهوا أيها السادة».. وأن كان كل ما يصيبه هو احتمال أن يفسر انتصار النشال فى النهاية لدى المتفرج العادى

على أنه انتصار لهذا النوع من السلوك ومن العلاقات.. وإن كان هذا الانتصار نفسه منطقياً في إطار هذه الظروف التي قدمها الفيلم والتي يمكن في ظلها أن ينجح مثل هذا السلوك في فرض نفسه وفي أن يكسب المعركة النهائية.. ولكنه سلوك مرفوض بالطبع ومدان في ظروف مختلفة .

الفيلم على المستوى التكنيكي ممتاز في حدود موضوعه ورسالته.. ممتاز في كل تفاصيله الكتابة والاخراج الذي يعتبر ميلادا حقيقيا لعلى بدرخان.. والتصوير الجيد لمحسن نصر والمونتاج الجيد لسعيد الشيخ وموسيقى جمال سلامة وديكور ماهر عبد النور والتمثيل الذي وصل فيه الجميع إلى القمة في حدود ادوارهم وحيث كان ميلادا جديداً أيضاً لسعاد حسني التي لعبت دورا صغيرا لفتاة عادية تعسة ولكن كانت غاية في القوة والتأثير وهذه هي الوظيفة الحقيقية للممثلة وللنجمة مما .. أما نور الشريف فهو بهذا الوجه الجديد الذي يكشف عنه من وجوهه العديدة لا يفاجئنا بشيء من ممثل كبير وموهوب حقيقة وما زال يملك الكثير.. واذا كان لابد من تحية على بدرخان على اختياره الموفق جداً لأصغر الادوار التي لا اعرف اسماءها .. ولابد أولا من تحيته على أشياء كثيرة في هذا الفيلم.. هي في النهاية هذا الفيلم نفسه !.

مجلة «الإذاعة» - ٢٨ / ٣ / ١٩٨١

«الإنسان يعيش مرة واحدة» فلماذا يهرب؟!

وصلت «ظاهرة عادل أمام» إلى قمتها فى فيلمى «رجب فوق صفيح ساخن» ثم «شعبان تحت الصفر» من حيث النجاح الجماهيرى.. ولكن الفيلمين - ربما من مجرد العناوين اثارا امتعاض النقاد والمثقفين لأنهما من العناوين المستفزة فعلا وربما المبتذلة.. خصوصا بعد أن ينضم لها «رمضان فوق البركان» لتكتمل السلسلة.. وأنا شخصيا ضد هذه العناوين الهابطة وهاجمت هذا الاتجاه التجارى كثيرا.. ولكنى لست ضد الفيلمين ..

عندما عرض - رجب - من نحو سنتين وحقق نجاحا خرافيا بعد ان بدأت ظاهرة عادل أمام - بمسلسل **«أحلام الفتى الطائر»** فى التلفزيون قبلها بقليل. احسست «بامتعاض ثقافى» قرفان جدا من مجرد هذا العنوان السوقى.. ثم أحسست بازدراء فلسفى عميق لنوعية الزحام الذى كان يسد عين الشمس فى شارع عماد الدين أمام هذا الفيلم.. إلى حد اننى قررت الا أراه.. وهذه أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها ناقد تجاه فيلم ما أيا كان مستواه ثم تجاه ضميره المهنى أولا.. فليس من حق أى ناقد أن يتعالى على نوع الافلام التى يشاهدها جمهور بلده. بل أن من واجبه أن يراها أولا ثم يحاول أن يكشف عن عيوبها لهذا الجمهور بقدر ما يستطيع.. فهذه هى وظيفة النقد الاولى وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفا ..

وعندما اضطررت لمشاهدة «رجب» كعضو لجنة تحكيم فى مهرجان جمعية الفيلم.. أكتشفت اننى أمام فيلم فيه أشياء كثيرة جيدة.. وكتبت رأيى هذا بعد فوات الوقت لأثير دهشة الجميع واستياءهم من «هبوط ذوقى ومستواى النقدى» وكلام كبير آخر من هذا النوع.. ثم عندما رأيت «شعبان تحت الصفر» اكتشفت للمرة الثانية نفس الشىء.. واننى أمام كوميديا نظيفة إلى حد كبير وتقول أشياء جيدة ايضا عن

مجتمع تتغير فيه قيمة الانسان «بالاوراق الرسمية» التى يحملها أولا ثم - بشنطة الفلوس - التى يضع يده عليها ثانيا.. وكتبت هذا ايضا لأثير دهشة المثقفين الذين يحكمون على الافلام من مجرد اسمائها والذين أجزم بأن بعضهم لم يرالفيلمين .

ولكن القضية الاهم.. والتى كتبت هذه المقدمة الطويلة من أجلها.. هى أن عادل أمام كان فى هذين الفيلمين فى احسن حالاته كنجم كوميدى موهوب وفى اطار «البطل الشعبى» الفلاح الشاب الغلبان الذى يواجه مجتمعا اقوى منه.. فهذا هو الدور المناسب اكثر من أى دور آخر لتكوين شخصية وملامح وقدرات أداء عادل أمام.. وهو حينما يخرج عن اطار هذا الدور إلى شىء آخر مصطنع وبارد مثل **«الجحيم»** يفشل فشلا ذريعاً ..

ومن حق عادل أمام نفسه بالطبع أن يكون له رأى مختلف.. فهو فنان شاب مثقف وشديد الذكاء والطموح.. وهو يحس بنجاحه الكاسح ويريد أن يكسر اطار الشخصية التقليدية المرسومة له «كممثل يضحك الناس» ليحلق فى اجواء فسيحة أخرى وليطلق طاقات، الممثل فقط.. أى الممثل القادر على أداء كل الادوار وكل الشخصيات وليس شرطا ان يضحك الناس.. ولابد أن فى ذهنه - لأنه يتابع ايضاًالسينما العالمية - حالات مماثلة ناجحة مثل جاك ليمون وبيتر سليرز ووالتر ماتاو.. ولا يستطيع احد بالطبع أن يوافقه أو يعارضه فى هذا الاتجاه.. فالعبرة بالنتيجة أولا.. أى بقدرته على العثور على الموضوعات الجيدة والقوية بما يكفى بحيث ينجح فيها دون ان يلجأ إلى الاضحاك.. ولكن رأيى الشخصى المتواضع هو أن عادل أمام يخطىء اذا «عطل» قدرته النادرة على الاضحاك باعتباره ممثلا كوميديا من طراز فذ.. ومن ناحية أخرى فعليه اذا قرر «الاستغناء» عن قدرة الاضحاك هذه.. الا يجعل البديل هو دور - البلاى بول - الذى تتهافت عليه النساء ويلعب الكاراتية كما حدث فى تجربة فيلم «الجحيم» التى يرجو كل محبيه ألا يكررها..

وفى «الإنسان يعيش مرة واحدة» محاولة أكثر تعقلا ونضجاً للجميع بين الاتجاهين.. فهو يلعب شخصية جديدة مختلفة وفى جو جديد مختلف ولكن دون أن يتخلى نهائياً عن حقيقة عادل أمام الذى عرفه الناس ..

فى البداية هو مدرس شاب «بايظ» كثير السهر فى لعب الورق ومهمل فى عمله إلى حد عقابه بالنقل إلى السلوم.. ولست أوافق مثلا على رسم شخصية عادل أمام

فى هذا الجزء ولا على أسلوب أدائه.. فهو شاب مندفع عنيف جداً «مكشر» دائماً بمناسبة وبدون مناسبة.. يكاد يضرب الناظر بل ويقتحم مكتب المدير أو وكيل الوزارة كأنه بلطجى محترف وليس مدرساً.. فلا هذا منطقى بالنسبة لاى مدرس صغير أيا كانت درجة «بوظانه».. ولا هو مناسب لشخصية عادل أمام نفسه .

على المستوى الآخر يرسم سيناريو وحيد حامد قصة موازية للطبيبة الشابة يسرا التى تحس بعقدة ذنب خطيرة لتصورها أنها تسببت فى موت خطيبها فتطلب النقل إلى السلوم هرباً من ذكرياتها.. وفى القطار يتعرف الاثنان الذاهبان إلى مستقبل واحد.. هو مطرود من ماض عابث.. وهى هاربة من ماض حزين.. ولكن من خلال جو لا يخلو من الكوميديا الخفيفة التى لا يتخلى فيها عادل أمام عن ملامحه تماما والتى يجيد رسمها المخرج سيمون صالح رسما هادئاً ومنطقياً ..

وفى السلوم تلك المدينة النائية المعزولة على أطراف الصحراء يجيد السيناريو والاخراج تقديم جو العزلة والوحدة والملل والوحشة الكئيبة.. خصوصا فى مشهد عادل إمام حينما ينفرد فى حجرة المدرسين الخالية فيقفز من فراش إلى فراش هربا من السأم ..

والموضوع الذى كتبه وحيد حامد متميزا عن موضوعاته السينمائية السابقة هو افضلها جميعا.. فنحن هنا أمام موضوع واحد منطقى ومنسق وشخصيات محددة ومشاكلها واضحة.. المدرس المنفى.. والطبيبة الهاربة من أحزانها.. ثم حارس المدرسة الهارب هو الآخر من الثار فى الصعيد.. والعلاقات بين الشخصيات الثلاثة محبوكة ومرسومة بعناية وبحيث تتطور وتتصاعد تصاعداً منطقيا مقنعاً.. خاصة مع القدرة على رسم الجو العام لمدينة صغيرة معزولة يأكلها الملل وتراقب بعضها البعض.. ولكن ماليس منطقياً هو شخصية الطبيب العابث الشرير – التى لابد أن يلعبها زين العشماوى بملابسه الغريبه – والذى يلاحق زميلته يسرا بهذا الابتذال الذى يصل إلى حد محاولة الاغتصاب وهو ما ليس متصوراً من أى طبيب. ثم هذا المستشفى الغريب الخالى من أى مرضى.. وهذه المدرسة الخالية من أى تلاميذ.. ثم جرأة عادل إمام ويسرا على الخروج بهذه الجرأة فى خلوات على شاطئ مدينة محافظة جدا وكأنهما على شاطئ الريفييرا ..

واذا كان طبيعيا ان «يدبر» الفيلم لقصة حب تجمع بين الشاب والفتاة الهاربين من ماض فاشل.. فان أروع ما فى الفيلم هو شخصية على الشريف.. غفير المدرسة

الذى هرب من الصعيد خوفا من الثار.. فعاش مرعوبا مطاردا يختزن حكمته وفلسفته العميقة فى مواجهة الحياة.. وعلاقة الصداقة بينه وبين المدرس الشاب الوحيد عادل إمام هى من افضل العلاقات واعمقها فى افلامهما على الاطلاق.. وعلى الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أنه ممثل جيدا جداً هو هنا فى احسن حالاته.وهو بطل الفيلم الحقيقى فى الواقع.. وهى جرأة من المخرج الجديد سيمون صالح ان يقدم فى فيلمة الثالث على موضوع صعب كهذا وفى جو مختلف وجديدينجح فى تصويره المصور الجديد ايضاً عبد اللطيف فهمى.. ولا يعيب هذا الفيلم الجيد والنظيف سوى نهايته التى تدور فيها معركة بالرشاشات يتحول فيها عادل أمام إلى جمس بوند.. وهو مالم يكن لا هو ولا الفيلم فى حاجه اليه .

« العرافة»فيلم غريب لمجدى الفيومى

بعد خروجك من فيلم **«العرافة»** ستجد نفسك تتساءل حتما عن ثلاثة أشياء: أولا.. عن معنى أختيار «العرافة» نفسها عنوانا للفيلم.. وعن ضرورة ذلك أو علاقته بموضوع الفيلم .. وثانيا عن حكمة العودة - بعد عشر سنوات - إلى فترة ما سمى «بمراكز القوى» لتقديمها مرة أخرى فى السينما وبلا أى تجديد.. وثالثاً: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلا للفيلم ومقاوما لمراكز القوى إلى حد التضحية والمغامرة بكل شىء... وعند تلخيص الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات ..

أن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازما فى البوليس فيفرح به أبوه الفيومى باشا «محمود المليجى» - هكذا يطلق عليه أهل القرية - الذى نفهم أنه كان لواء فى الجيش واحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزالة الخدمة أصبح عضوا فى مجلس الامة من الذين يقدمون الاستجوابات المزعجة للحكومة التى يشير الفيلم إلى أنها كانت قائمة بعد هزيمة ٦٧.. ولكن أحد الجوانب الآخرى لشخصية اللواء الفيومى باشا هذا أنه ثرى كبير يملك أرضا يسستأجرها الفلاحون كما ورد على السنة بعضهم.. وهو من تلك الشخصيات التى تعودت السينما المصرية أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف».. وتكون هذه أشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.. عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لاول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محورا للفيلم كله: الطالبة الجامعية الحسناء سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالاغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته هى لنا بتعبير

«الصينية».. وهى شخصية جريئه متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويعرف منها – من خلال مشاهده «فلاش باك» متوالية – أنها طالبة بكلية الطب اشتركت فى حركة الطلبة بعد هزيمة ٦٧ ومطالبتهم بمحاكمة المسئولين عنها.. وسجنت سامية أبو السعود مثل غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقة فى مثل تلك الظروف التى نعرفها جميعا لانها جزء من الواقع القريب جداً الذى عايشناه جميعا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها «مديحة يسرى» ذهبت إلى رجل البوليس المهم جدا والذى يهيمن على« عمليات القمع هذه والذى تنطق ملامحه وبالاداء الرائع لجميل راتب الذى يتفوق كثيرا فى هذه الادوار حتى يصبح جزاء منهال أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمة «الكفراوى» بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه لأن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فأستجاب الرجل واستثنى الابنه بالذات من الحبس وافرج عنها.. ولكى يضفى الفيلم مزيدا من الحقارة والقبح لا على تلك الشخصية وحدها وانما على كل تلك المرحلة التى تمثلها وكعادة كل الافلام التى تناولت تلك المرحلة بالمبالغة الصارخة وليس بالفن المقنع.. فانه يجعل الرجل المخيف يساوم الام على دفع الثمن فى علاقة ما يقيمها معها.. لا نفهم اذا كانت علاقة واضحة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محدده ومبهمة مثل العلاقات المشابهه فى افلامنا والتى تقول ولا تقول.. نحن نرى هذا الرجل «الكبير» المرعب يصطحب الام معه فى حفلاته ويوصلها بعربته إلى منزلها بعد أحدى السهرات كأى «جنتلمان» مهذب لا ندرى حجم الثمن الذى «تقاضاه».. وان كنا نطمئن إلى «شرف» الأم ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه ابداً.. ولكنى تبقى المسائل رومانسية حالمة كالعادة.. لا نستطيع أن نقطع فيها بحقارة هذا الرجل أو نبله وعطفه الفياض.. وبشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شىء مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التى يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بانسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة.. كل ذلك لأن كل الافلام التى تحدثت عن مراكز القوى لا ترى أن القمع والارهاب السياسى وكبت حرية الرأى وتجميد حركة شعب كامل كافية كلها لإدانة عهد ما.. وانما لابد ايضا أن يكون هناك «شوية من ادب» من أجل الشباك.. مع ان الادب أو قلة الادب مسائل ثانوية جدا بالنسبة لكبت الحرية السياسية.. وهى بعد ذلك نتيجة وليست سبب .

المهم انه عندما تكتمل «الفلاشات» التى تحكى فيها الطالبة الجامعية قصتها.. تكتمل الصورة ايضاً أمام السيد مجدى الفيومى وهو فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه الوظيفى كأحد رجال تلك السلطة وايديها الباطشة.. وبين حسه «الوطنى» والإنسانى الرافض لهذا النوع من القمع وفقدان حرية التعبير.. وكأن هذا الشاب كان «بلاطة خالص» لا يعرف شيئاً ابدا عما يحدث فى بلده.. وكان فى حاجة فقط إلى لقاء الصدفة هذا مع الانسهساميه ابو السعود لكى يتفجر فجأة وعيه بالعالم ويأخذ موقفا يصبح هو نقطة التحول الحاسمة فى حياته ..

بعد مغامرات مضحكة إلى حد البلاهه تهرب منه الفتاة ويطاردها ويعثر عليها كما يحدث فى حواديت الاطفال والعاب «عسكر وحرامية».. ثم تبقى معه الفتاة «بمزاجها» بعد أن لدغه ثعبان – أى والله – ورغم انها مسجونة سياسية ذات مبدأ فهى تتخلى عن فرصة الهرب والحرية ببساطة لانها وقعت فى الحب فجأة على طريقة ليلى مراد وانور وجدى ولكن بدون غناء.. وبسبب آخر درامى هام جدة.. وهو أن الفتاة لو هربت فعلا لأ نتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية ووقعنا جميعا فى مطب سخيف.. ولأن الثعبان الذى لدغ الضابط هو ثعبان سينمائى فهو يعرف دوره جيدا فى تطوير الاحداث.. ولابد أن تبقى الفتاة مع ضابط البوليس فى كوخ الصياد لتنقذه وتعالج جرحه.. تمهيدا لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك .. وبحيث تصبح كل الاحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسة وكوميديه.. هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة.. ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الافلام الآخرى ولكن باضافة مراكز القوى ..

ربما كان الجديد هنا هو أن طرفى قصة الحب هما نقيضان بالضرورة ويمثلان طرفى المطاردة أو «القط والفأر».. سجينة وضابط بوليس ولكن وقعا فى الحب.. وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة.. ويستطيع سيناريو عبد الحى أديب بالفعل أن ينسج الانقلاب فى دوافع الشخصيات بحيث يقرر الضابط أن يخفى السجينة ويحميها بنفسه ولكن بّعد أن يتخلص من مسألة الثعابين هذه.. بل انه يصعد الاحداث الفرعية بشكل منطقى ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب الذى أصبح عضوا فى مجلس الامة يسبب ازعاجا بمناقشته واستجواباته.. يضطر للرضوخ لتهديدات الكفراوى وبسحب

الاستجواب خوفا على مصير ابنه المرءوس للكفراوى وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز ايضا على علاقة الكفراوى بمعاونية الذين ينفذون اوامره وهم يرتجفون خوفا منه وكراهية له.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى افضل شخصيات الفيلم رسما وتوظيفاً واداء ..

ولكن الفيلم يغرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. وبعد أن يقدم مزيدا من التفاصيل من عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا الرسالة نفسها ولكنه يقدم وبوعى لا يمكن انكارة قضية الحرية مطلقة ومجردة.. ويستخلص من فترة مراكز القوى التى تدور فيها احداثه حق الناس فى التعبير والمعارضة دون أن تقمعهم السلطة وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الاشادة به.. وان كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت ..

فليس منطقيا مثلا أن تجرى كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها بهذه البساطة التى كانت قمتها تهريب السجينة من المستشفى بسذاجة.. وليس منطقيا أن يقدم ضابط بوليس على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.. وهنا نسأل: لماذا اختيار البطل ضابط بوليس بالذات ولماذا ليست أى مهنة أخرى ؟..

ان التحولات الهامة فى حياة الانسان العادى – فضلا عن ضابط بوليس فى عهد شرس مثل الذى حدثنا عنه الفيلم – لا تحدث بهذه العفوية.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية اشد تعقيداً ..

وما يثير الدهشة أكثر من أى شىء آخر.. هذا القصر الفخم الذى أصر الفيلم على أن يختبىء فيه البطل والبطلة بعد زواجهما وهروبهما واختفائهما فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ورغم انهما لا يملكان مليما.. فقصص الحب – حتى فى ظروف مطاردة تعسة كهذه – لابد أن تتم فى القصور... ثم هذه النهاية الفاجعة بلا منطق ولا ضرورة.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو العلمين.. ثم طلقات الرصاص الهزيلة جدا التى تقتل كل الناس حتى المتفرجين – فيه اثنين ماتوا فى الصالة جنبى! – ماعدا البطل – ربما لانه رجل بوليس – ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم !.

ويثور تساؤل اساسى آخر لا يمكن نسيانه لماذا «العرافة»؟.. صحيح أن هناك عرافة عجوزا تنبأت فى البداية لبطل الفيلم بكل ما حدث بعد ذلك.. فهل يريد فيلم يريد أن يهاجم الظلم والقمع السياسى وأن يدافع عن حق الناس فى التعبير .. هل يريد ايضا أن يدافع عن صدق «بتوع نشوف البخت ونبص فى الودع» وأن ينصحنا بأن نسمع كلامهن؟.. ولماذا لم يحمل الفيلم أى عنوان آخر.. «الترومای» مثلا ؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى احسن حالاته كمخرج.. وأضعف مناطق الفيلم هى نهايته الركيكة بلا شك.. واذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى اديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة لمجموعة افلامه الاخيرة.. وهو مسئول مع المونتاج عن مناطق «الهبوط» « فى الايقاع فى بعض الاحيان.. ولكن ما يجب الاشادة فى به هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من اكثر مخرجينا قدرة على ادارة الممثل.. وهو هنا يجعل من عمر خورشيد ممثلا مقبولا جدا فى حدود دوره.. ولا شك انه حقق تقدما كبيرا فى قدرته على الاداء أكثر من أفلامه القليلة السابقة.. أما مديحة كامل فهى فى أحسن حالاتها فى دور ملئ بالتحولات والتعبيرات.. ولكنها كانت أكثر اقناعا فى النصف الاول فى دورها كطالبة مطاردة سياسيا.. فطبيعة مديحة كامل تتناسب مع الشخصيات القوية المنطلقة اكثر من الشخصيات التقليدية «الواقفة».. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته التلقائية على الاضحاك من لاشىء إلى تعبيره الجيد تماما عن الطالب الجبان المذعور دائما ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها. وتتفوق مديحة يسرى إلى اقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة أداء طويلة طيعة لم تذهب عبثا.. أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث أشرت إليه فى أول المقال ولم أصبر حتى يحين الكلام عنه مع الآخرين... وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل قدير حقا وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما عنده !

مجلة «الإذاعة» - ١٨ / ٤ / ١٩٨١

* سبق أن كتب سامى السلامونى نفس الموضوع فى نشرة نادى السينما القاهرة. وهو منشور أيضا للمقارنة بين الكتابة فى نشرة سينمائية متخصصة ومجلة عامة.

إنهم لا يصدقون أن أفلامهم رديئة.. ولكن ..

«محسن.. أنا آسف.. أنا مضطر..»!

هذه العبارة من فيلم **«رجل بمعنى الكلمة»** للمخرج الشاب نادر جلال. يقولها مجدى وهبة وكيل النيابة التونسى لصديقه محمود ياسين المصرى المقيم فى تونس.. ويعتذر بها عن اضطراره لتسليمه لعادل أدهم اللواء فى البوليس المصرى.. الذى جاء من القاهرة خصيصاً للقبض عليه وترحيله إلى مصر عقابا على جريمة ارتكبها منذ خمسة عشر عاما ..

وقد يسألنى القارئ عن سر هذه الالغاز: مصرى يعيش في تونس.. صديق لوكيل نيابة تونسى.. وضابط بوليس مصرى يقبض على هذا المصرى الاول فى تونس.. وبسبب شىء حدث - أو لم يحدث - فى مصر من سنوات بعيدة.. آيه «اللخبطة» دى؟.. ولكن هذا ما يحدث بالضبط فى فيلم مصرى هو الآخر ولكن تم تصويرة فى تونس ..

المهم أن هذه العبارة من حوار الفيلم اعجبتنى.. ورأيت أنها انسب عنوان لهذا المقال.. ولكنى أوجهها هذه المرة للمخرج نادر جلال بدلا من «محسن» الذى هو محمود ياسين ..

ففى لقاء جمعنى بالصدفة بالمخرج الشاب فى مكان عام منذ شهور قليلة - وكانت أول مرة نلتقى - عاتبتى نادر جلال بشدة - ولكن بأدب وعقل لا يمكن انكارهما - على موقف النقاد عموماً من أفلامه.. فهو لا يعترف بالنقد على الاطلاق.. ولا يرى أن هناك نقداً موضوعيا منصفا.. كما لا يرى أن هناك أفلاما رديئة.. ولكن النقاد ظلمة وسيئون دائما.. وكان لابد بالطبع من أن يناقشنى حول موقفى من افلامه.. فهو يرى اننى اهاجمه باستمرار.. وهو يذكر عبارات يراها

قاسية جدا كتبتها أنا عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه.. وسألته - بادب شديد ايضاً-: لنفرض أن هذه الافلام كانت سيئة فعلا.. فماذا يمكن أن نقول عنها؟.. ولماذا لا تذكر فيلمك **«امرأة من زجاج»** الذى مدحته جدا لاننى رأيت أنه فيلم جيد؟.. ولكنه لم يبد اهتماما كبيرا بهذه النقطة وغيرها بسرعة. وكأن المنطقى والطبيعى والمعتاد هو ان يمدح الناقد الافلام لانها تحف هائلة تستحق المدح.. ولكن ما يستوجب المناقشة والعتاب هو النقد.. فهو شيء مستغرب جدا ومرفوض ..

ولم يقل نادر جلال هذا الرأى بالطبع بهذه المباشرة.. فهو انسان مثقف حقا وشديد التهذيب.. ولكن هذا هو جوهر المناقشة فى الواقع.. وهى مأساة حقيقية لا تتعلق بموقف نادر جلال وحده من النقد وانما بموقف كل مخرجينا بلا استثناء كبارا وصغارا.. قدامى وشبانا.. فلا أحد منهم يمكن أن يخطر له ولو لثانية انه يمكن أن يخرج فيلما رديئا أو سخيفا.. ولكن النقاد فقط هم الجهلة أو الحاقدون أو المأجورون.. وليس هناك ناقد شريف أو نزيه.. فالناقد «المهاجم» لابد أن يكون متحيزاً أو غبيا أو يكره المخرج لأسباب شخصية أو لحساب مخرج آخر ..

ولم يكن حوارى الأول والآخير مع نادر جلال على هذا المستوى بالطبع.. بل كان على العكس حوارا متحضرا جدا حاول كل منا أن يقنع الآخر فيه بوجهة نظره.. واعتقد - من وجهة نظرى على الاقل - اننا خرجنا منه أصدقاء.. وبعد أن تحسنت - قليلا - نظرة كل منا إلى الآخر.. وتمنيت بالفعل أن أرى قريبا فيلما جيدا لنادر جلال لكى أمدحه ولاثبت له أننا يمكن أن نكون موضوعيين.. وأن نقول «كويس» كما نقول «وحش» ..

فقد كنت اعتقد دائما - ومن أول فيلم لنادر جلال - انه مخرج جيد على المستوى الحرفى.. بمعنى أنه يعرف أصول حرفته تماما ويمكن أن يحقق «صنعة» متقدمة.. وكنت أضيف له دائماً «رصيد» والديه أحمد جلال والسيدة مارى كوينى وهما من رواد السينما المصرية والعظام بالفعل ..

ولكن تشاء «الاقدار» أن يكون أول فيلم اراه لنادر جلال بعد هذا الحوار هو هذا الرجل الذى بمعنى الكلمة.. والذى مضى على اخراجه له ربما ثلاث سنوات لعل مستواه تقدم فيها كثيرا.. ولكن اذا كان مطلوبا منى أن أقول رأيى فى الفيلم فلابد أن ابدأ بهذه العبارة: «نادر.. انا اسف.. انا مضطر» .

ولا يمكن أن يغضب المخرج الشاب اذا قلت اننى قضيت أمام فيلمه ساعتين فى

منتهى الثقل والرداءة والملل.. فالموضوع سخيف جدا وقديم وفارغ تماما.. بمعنى أنه يلف ويدور حول نفسه دون أن يقول شيئاً.. والايقاع بطيء وقاتل والاحداث ممطوطة بلا أى داع وإلى حد يبعث النوم فى عينى أى متفرج.. وانت تحس دائما أنك أمام مسلسل تليفزيونى يلت ويعجن ويطيل فى الأحداث والمواقف.. وهذا أسوأ ما يصيب فيلما سينمائيا.. ومسئولية المخرج الشاب نادر جلال قبل أى احد آخر ان يقبل اخراج قصة من تاليف منتج الفيلم سعد شنب.. فاذا كنا قد صفقنا جمعياً لسعد شنب عندما انتج **«قاهر الظلام»** عن طه حسين.. فلم يقل أحد ابدا انه مؤلف قصص.. واذا كان من حقه هو أن يؤلف قصصا فليس من حق نادر جلال أن يخرج هذه القصص لكى نراها نحن فى افلام اذا هاجمناها يزعل هو !

ولا ينكر أحد أن سعد شنب منتج مجتهد وجاد.. يحرص على مستوى معقول لافلامه.. ويبدو أنه قادر على الحصول على تسهيلات انتاجية من تونس.. هذا أيضاً اتجاه جيد ومطلوب تشجيعه بهدف توثيق علاقات السينما المصرية بالعالم كله وبالدول العربية بشكل خاص.. ولكن العلاقات المشتركة ليس معناها تلفيق قصة تحدث بعض أجزائها فى مصر والبعض الاخر فى تونس.. والواقع أن الكلمة الصحيحة هى «تصور» وليست «تحدث».. لانها يمكن أن تحدث فى أى مكان فى العالم كما يمكن الا تحدث على الاطلاق.. لانها غالبا أحداث وهمية ملفقة ومفبركة بحيث يمكن فقط تصوير بعض المشاهد فى مصر والبعض الاخر فى تونس.. ولمجرد ان فى السفر سبع فوائد ..

وأحداث فيلم **«رجل بمعنى الكلمة»** مثلا تبدأ فى ميناء بنزرت التونسى.. حيث يذهب إلى هناك عادل أدهم فى زية التقليدى «الرجل الغامض» بعد أن قرأ خبرا فى صحيفة وبعد أن كان فى طريقة إلى القاهرة.. ويظل يتابع ـ كما فعل فى عشرات من أفلامه ـ محمود ياسين المصرى الذى أقام مشروعا لتعليب السمك فى ميناء بنزرت.. ونفهم أن محمود ياسين الذى أصبح اسمه السيد محسن بن عمار يقيم فى تونس منذ خمسة عشر عاماً وتزوج من فتاة تونسية هى اجلال زكى وانجب منها طفلة وحيث يعيش الجميع فى القصور التقليدية وفى «التبات والنبات» التقليدى قبل أن يجىء الشر التقليدى أيضا وهو عادل أدهم الذى يتلصص عليه بلا سبب يظهر له فى كل مكان حسب مقتضيات «الحبكة البوليسية» التى تقلد بها السينما المصرية الافلام البوليسية الرديئة.. ويصل اجرام عادل ادهم الى حد محاولة قتل طفلة

محمود ياسين.. ولكننا نكتشف - تصوروا !! - أن عادل ادهم هذا هو لواء فى البوليس المصرى يبحث عن محمود ياسين منذ خمسة عشر عاما لأنه اغتصب ابنته وقتلها.. وهذه ثغرة غير مقبولة فى السيناريو الذى كتبه رءوف حلمى.. فكيف يمكن أن يحاول الضابط قتل طفلة حتى ولو من باب الانتقام لقتل ابنته ..

ولتعزيز هذا الخط الرئيسى ينسج السيناريو جريمة اغتصاب وقتل فتاة أخرى تعمل فى شركة محمود ياسين لكى تلصق التهمة به ونكتشف فى النهاية ان القاتل هو صياد شاب مجنون هو فاروق يوسف.. وبعد أن يحل لنا الفيلم هذا اللغز الفرعى بعد ساعة .. ننتظر حل اللغز الاصلى بعد ساعة أخرى.. وبعد أن يتركهم محمود ياسين يقبضون عليه تمهيدا لترحيله إلى القاهرة لمحاكمته .. ينطق فى آخر لحظة ليحكى لنا المسألة كلها فى جملتين.. فليس هو الذى قتل ابنة الضابط وانما شخص اخر كان زميلها فى الجامعة.. ولكنه اضطر أن يهرب من بيته رغم حصار بوليس البلد كلها.. لا أحد يدرى كيف ولا لم.. فكيف خرج من مصر إلى تونس؟ ولماذا لم يبرز خطاب البنت المقتولة من أول لحظة بدلا من ابرازه فى آخر لحظة وبعد ١٥ سنة.. وفى تونس ؟..

لماذا.. لكى يتم تصوير هذه الاشياء فى تونس طبعاً !

ومن العبث مناقشة سخف الحواديت والافكار التى يخرج بها من هذا الفيلم الذى يريد فقط أن يؤكد لنا أن محمود ياسين أو «السيد محسن بن عمار» حسب اسمه التونسى و«احمد فهمى» حسب اسمه المصرى ليس قاتلا ولا سفاحا وانما هو رجل شهم وبرئ أو «رجل بمعنى الكلمة».. وهى مسألة لا أعتقد أنها كانت تهم أحدا إلى هذا الحد ..

فاذا حاولنا أن نناقش النواحى الفنية التى يتحمل مسئوليتها مخرج شاب المفروض أنه يملك لغة سينمائية لا بأس بها وكنا نظن أنه يمكن – مع غيره من الشبان – أن يصنع سينما مختلفة.. فاننا نجد بالطبع أن نادر جلال مسئول عن كل تفاصيل الفيلم مثل أى مخرج فى العالم ابتداء من الموافقة على قصة باهتة ومملة إلى أدق تفصيلة أخرى ..

أن السيناريو يغرقنا فى قصص وشخصيات متداخلة تدور حول بعضها البعض بين البوليسى والاجتماعى والميلودرامى لمجرد ملء فراغ زمنى طويل جدا بلا مبرر لان رءوف حلمى فى الواقع لا يجد مادة «يشتغل» على أساسها أو لا يجد «القماشة»

المناسبة على حد التعبير الحرفى.. لذلك فنحن أمام قصة فاروق يوسف الذى يحب عاملة ما ويقتلها على الشاطئ ويحقد على محمود ياسين الذى يتصور أنه على علاقة بها.. ثم نحن أمام مجدى وهبه المحقق أو وكيل النيابة التونسى الذى نفهم أنه كان يحب بنت عمه اجلال زكى ولكن محمود ياسين «لطشها» منه فظل يحبها ويحوم حولها ولكى تكون هناك فرصة «درامية» لعملية تعذيب ضمير حول أن يسلم زوجها للعدالة أو لا يسلمه.. ثم هناك بالطبع تلك القصة الاساسية التى تفتقد المنطق حول ضابط البوليس الذى يثأر بنفسه شخصيا لموت ابنته متنقلا بحرية بين مصر وتونس كأى سائح ليضفى قضية عمرها ١٥ سنة.. أما الحوار فهو طويل وممل هو الآخر ومضطرب تماما بين التونسية والمصرية وحيث يتكلم فاروق يوسف وحده بالتونسى لسبب مجهول بينما تتحدث اجلال زكى وابوها ابراهيم الشامى ومجدى وهبه بالعامية المصرية رغم أنهم توانسه ولمجرد أن الفيلم وجد نفسه «مزنوقا» فى حكاية تونس فترك كل ممثل يتحدث باللغة التى يريدها ..

لا يمكن إضافة التصوير لرصيد المصور الشاب سمير فرج الذى قدم أفلاما أفضل بكثير.. فالتصوير ليس منفصلا عما تصوره.. وان كنت أخذ على سمير فرج استخدام «الكروس فيلتر» بلا مناسبة ومن باب الانبهار به فقط.. ورغم أن الايقاع بطئ جداً وقاتل فلا يمكن محاسبة المونتاج لان المادة نفسها مملة ..

ونادر جلال كمخرج هو المسئول بالطبع عن كل هذا.. ولكنه مسئول أكثر عن اختيار زواياه من أجل تكوينات مدرسية جامدة وشكلية جدا بلا مضمون لا درامى ولا جمالى مقنع... وهو يضع مثلا شخصياته فى أوضاع متخشبة تفتقد مرونه الحركة وصدقها.. كما يفتعل مطاردة سيارات مضحكة جدا تكاد السيارة فيها تلحق بالاخرى ولكنها تتوقف لكى يتم التصوير وتأثرا بالافلام الامريكية.. ثم مطاردة «جرى» بين محمود يسين وفاروق يوسف لا يلحق فيها ايضا أحد بالآخر ابدا ولمجرد استمرار التصوير فى «تكوينات» خاصة تعجب نادر جلال فى شوارع وازقة بنرزت ثم يجعل عسكرى بوليس عجوزاً جدا يطارد محمود ياسين عند هربه من بيته فى مصر بحيث أثار ضحك الجمهور.. وكلها أخطاء راجعة لرداءة التنفيذ و«الكلفتة» أو عدم الاكتراث أو الظروف الانتاجية الصعبة.. وهذا سر «الدوبلاج» الردئ لكثير من عبارات الحوار واختيار خليط متنافر من الموسيقى كما هو سر «السلوموشان» أو الحركة البطيئة التى تسود روح وايقاع وجو العمل كله ..

ومن الظلم تقييم التمثيل فى فيلم كهذا تدور شخصياته فى فراغ.. ويتحرك ممثلوه كالدمى أو العرائس الخشبية وتوضع على السنتهم عبارات جوفاء.. ويتحمل محمود ياسين بلا شك مسئولية قبول دور كهذا.. بينما يتعرض مجدى وهبة لظلم كبير عندما يجىء حظة فى فيلم كهذا مع أنه ممثل جيد لا أدرى لماذا لم يتم استغلاله فى السينما افضل من ذلك.. كما تتعرض اجلال زكى لظلم أكبر فى أول بطولاتها السينمائية وحيث يسندون اليها دورا باهتا لايمكن أن يخدم فاتن حمامة نفسها.. فليست هناك ممثلة فى العالم يكون كل دورها طوال فيلم كامل أن تقول: محسن.. محسن.. محسن.. آلاف المرات.. ولكنها وجه مقبول جدا يمكن أن يعطى أفضل فى أفلام افضل .. ثم هناك طفله لا يمكن نسيانها.. قدموها وقد وضعت «الروج» والباروكة وكانت الطفلة الوحيدة فى العالم التى تبدو أكبر من أمها إجلال زكى.. بينما يتفوق فاروق يوسف فى أول شخصية هامة تسند إليه.. ورغم سخافة المسائل كلها فهو يلفت النظر إليه بقوة ويستحق قطعافرصا أكبر.. ويا عزيزى محسن نادر جلال.. أنا آسف.. انا مضطر.. فهذا هو مافعلته أنت وليس أنا !

من الذى كتب اسمه على الرمال؟!

لا انكر أننى أحس بحرج كبير وأنا اتعرض لفيلم **«سأكتب اسمك على الرمال»** فهو من إخراج مخرج مغربى.. وهو بشكل ما انتاج مصرى مغربى مشترك.. ومعظم الفنانين والفنيين العاملين فيه مصريون.. وان كانت القصة مغربية والجو نفسه مغربى.. والفترة التى يتناولها الفيلم هى فترة من أهم فترات تاريخ الشعب المغربى الشقيق فى كفاحه من أجل الاستقلال.. وهو اتجاه لابد أن نشجعه فى السينما العربية كلها من ناحية بحيث لا تصبح هناك حساسية خاصة فى معاملة هذه المحاولات بنفس قسوة «وعقلانية» معاملتنا للموضوعات الهابطة..

ومن ناحية أخرى فهذا أول تعاون - فى حدود علمى - بين السينما المصرية والسينما المغربية.. ولقد كانت السينما المصرية رائدة دائما وهى السينما الأم فى المنطقة العربية كلها.. وكان هناك دائما هذا الاندماج والتعاون بدرجة أو بأخرى بين السينما المصرية والفنانين العرب من كل البلاد وفى كل المجالات وهو اتجاة توقف منذ بضع سنوات.. لاسباب سياسية أحيانا.. واقتصادية أحيانا.. ثم بعد اهتمام معظم البلاد العربية بسينماها المحلية الخاصة التى لم تعد معها السينما المصرية هى منطقة الجذب الوحيدة للسينمائى العربى هنا أو هناك ..

ومن ناحية ثالثة يبدو عبد الله المصباحى شابا جاداً فى اختيار موضوعاته على الاقل.. وجرأته على أن يقدم فى أول افلامة «سأكتب اسمك على الرمال» موضوعا صعباً مثل حركة المقاومة المغربية ضد الإحتلال الفرنسى فى سنوات ماقبل الاستقلال.. وطرد الملك محمد الخامس من بلاده ثم عودته على اكتاف الشعب من خلال عدة نماذج لبعض المواطنين المغاربة العاديين - بل المطحونين - ومعاناتهم المعيشية والسياسية ثم أنتصار الشعب فى النهاية.. هذا الاختيار فى ذاته لموضوع تاريخى جاد يستحق التحية والتشجيع وبعض الرفق على الاقل فى المناقشة ..

ولكن السينما ليست عواطف.. كما أن التاريخ والوطنية ليسا مبرراً لشىء.. وهى قد تصلح وحدها لصنعه كتاب أو مقال تاريخى ولكنها لا تكفى لصنع فيلم.. وتشجيع

الاتجاهات «الوطنية» فى السينما لا يمكن أن يتجاهل أن تكون «سينما» أولا.. والناقد الذى يصفق للأفكار وللنوايا الحسنة مجردة ليس ناقداً.. أو ليس ناقداً أمينا..

ولقد كانت محاسن فيلم «سأكتب اسمك على الرمال» هى مجموعة الأفكار الحماسية التى ذكرناها حتى الآن.. وهى ليست افكاراً حماسية من المخرج وحده وانما منا نحن ايضاً.. فنحن نؤيد بشدة أى محاولة للتعاون بين السينما المصرية والسينما العربية فى كل البلاد.. وهو اتجاه نطالب بدعمه وتطويره فى هذا الوقت بالذات أكثر من أى وقت مضى.. لأن السينما العربية هى الامتداد الطبيعى - جغرافيا وتاريخيا - للسينما المصرية.. ولان الجمهور العربى هو السوق الطبيعى والأول للفيلم المصرى ..

ولكن .. يتوقف الحماس لتبدأ السينما ..

وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق أكبر منه.. ففيلم مثل هذا يتطلب انتاجا أكبر بكثير من الانتاج الهزيل الذى رأيناه.. ومكتوب على الفيلم أنه من انتاج شيئين: شىء اسمه «الملكية المغربية» وشىء آخر اسمه «الاتحاد العربى».. والاثنان يبدو انهما شركتان مجهولتان تماما أو مجرد لافتتين لا تملكان فلوسا.. فالامكانيات المتاحة للفيلم فقيرة جدا بشريا وفنيا وعلى كل المستويات.. فمثل هذه الموضوعات لا يمكن تقديمها الا بمجاميع كبيرة وفى ديكورات جيدة.. بينما كان عدد الكومبارس المشتركين فى كل مشاهد المظاهرات والجنازات العديدة التى يمتلئ بها الفيلم ثم العمليات العسكرية.. لا يزيد عن عدد الجمهور فى الحفلة التى شاهدت فيها الفيلم.. يعنى عشرين.. والديكورات فقيرة وقبيحة ولا تستطيع أن تحدد لها طابعا أو طرازا واضحاً لا مغربيا ولا مصريا.. ومن حسن الحظ ان معظم مشاهد الفيلم «خارجى».. أى تم تصويرها فى الصحراء حيث الرمال وحدها هى المتوفرة فى هذا الفيلم بوفرة!.

ثم وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق آخر حين كتب السيناريو بنفسه فضلا عن الاخراج والاشراف على الانتاج فيما يبدو.. ومن قصة «الشمس تشرق فى الليل» لكاتبة مغربية اسمها حفيظة العسرى.. وأنا لم اقرأ القصة بالطبع ولكن إما أنها من نوع القصص الوطنى المباشر والخالى من الفن وإما أن السيناريو هو الذى جعلها كذلك.. وإما أن عبد الله المصباحى نفسه ليس كاتب سيناريو أصلا أو لا يصح أن يكون ..

الاحداث التاريخية معروفة وواضحة.. شعب خاضع للاحتلال والقهر وللمجاعة ومساق رغم انفه للاشتراك فى الحرب الثانية ضمن قوات فرنسا التى تحتله.. وملك وطنى هو محمد الخامس أصبح رمزاً للنضال من أجل الاستقلال فيعزل عن عرشه وينفى.. ثم انتصار لهذا الشعب وفوز بالاستقلال ..

ولكن كيف تمت حكاية كل هذا بالسينما.. أى كيف تحول التاريخ إلى عمل فنى ؟

أسرة مغربية عادية جدا.. الاب عبد الرحيم الزرقانى متزوج من أمينة رزق.. ولكنه يتزوج من فتاة أخرى فى عمر ابنته .. ناهد شريف.. وابنه عزت العلايلى عامل بسيط ولكنه شاب متحمس وإن كان حماسه يأخذ شكلا غريبا جدا.. هو اننا نراه يمشى فى الشوارع من هنا لهناك ولا أحد يدرى ماذا يفعل بالضبط سوى الكلام عن المستعمر وضربه بين وقت وآخر لكى يعود فيجرى ويمسكوه ويحطوة فى السجن.. وهكذا.. يجرى ويمسكوه ويحطوه فى السجن عدة مرات.. دون أن نفهم متى دخل وكيف خرج ..

ولكى تكون هناك قصص حب.. فان عزت العلايلى يرى سميرة سعيد ماشية فى الشارع ضائعة وجائعة فينتزع لها رغيف خبز ثم يؤويها فى بيته ثم يحبها.. وعلى مستوى آخر يقبض على ناهد شريف فى بيت مشبوه دخلته بالخطأ فينقذها من الكراكون سمير صبرى الذى يطلق شعره وذقنه ويقول ان مهنته «مشعوذ».. ثم يخطب خطبة سياسية فى نفس الوقت يقول فيها أن من مصلحة الاستعمار أن تنتشر الشعوذة لكى يبقى الشعب مضللا.. وبعد الخطبة يحب ناهد شريف ويتزوجها.

ونحن نسمع كلاما كثيرا فى نفس الوقت عن «قضية الصحراء» المطروحة الآن بين المغرب وموريتانيا.. فقد كانت فى تلك الأيام أرضا مغربية اغتصبها الأسبان.. ولذلك فالاسبان طرف ثالث فى الفيلم.. ولكنه طرف ظريف جدا.. نتعرف عليه من خلال سيدة أسبانية هى مريم فخر الدين لا ندرى ما هى مهنتها بالضبط.. وان كنا نراها مرة تشرب الخمر دليلا على أنها سيدة موش كويسة.. ومرة أخرى تحمل الجيتار.. ثم هى تتكلم خواجاتى بالطبع.. ونحن نرى سميرة سعيد الفتاة المغربية البريئة تقيم معها فى بيتها المشبوه وتقضى سهراتها وسط رجال سكارى فتغنى لهم بالمناسبة أغنية أسبانية ولمجرد أن سميرة سعيد الحقيقية تعرف الاسبانية.. وبالضبط كما تغنى اغنيتين باللغة العربية لمجرد أنها مطربة وليست ممثلة ولابد أن يكون هناك غناء فى الفيلم العربى.. بل أن عبد الله المصباحى يريد أن يقدم «فيلم

عربى جداً».. فيقدم ايضاً مشهدا فى كباريه ترقص فيه راقصة لمدة خمس دقائق.. اتعرفون ماهى الحجة؟ أن عزت العلايلى الشاب الوطنى المتحمس اراد أن يقتل رجلا خائنا.. فسأل عنه فقيل له أنه يسهر فى كباريه كذا.. فذهب إلى الكبارية ووجد الرجل يتفرّج فعلا على راقصة وهو لا يمكن طبعا أن يقتله قبل الرقصة أو فى اثنائها.. فانتظر حتى انتهت الرقصة – لكى نستمتع بها نحن أيضاً – ثم قتله ..!

وهكذا يقع عبد الله المصباحى فى كل تراث السينما التجارية..فهو يريد أن يصنع فيلما وطنيا عن تاريخ بلاده.. ولكنه يريده فى نفس الوقت أن يقدم كل عناصر الفيلم الذى يتصور هو أن الجمهور يريده: الحب والوطنية والكفاح والخطب والميلودراما والضرب والرقص والغناء.. ولان الصنعة رديئة وبدائية لا تحس بأى رابط يربط هذا كله ولا أى حبكة ولا أى تتابع منطقى.. فالأحداث متنافرة وكل شخصية تسير فى اتجاه منفصل.. والعمل كله عبارة عن جزئيات منفصلة لا يربطها تدفق أو اطار واحد سوى أن الشخصيات التى نرى من خلالها هذا كله تظهر فجأة وتختفى فجأة ..

أما التاريخ فهو موجود فى شرائط أخبارية وثائقية حصل عليها المخرج من مصدر ما ونقلها «كونترتيب» ووضعها وسط أحداثه المؤلفة.. وهذا الجزء الوثائقى الحقيقى عن احداث المغرب هو افضل من الفيلم نفسه.. ولكن أغرب ما صنعه المصباحى هو وضع دائرة فى وسط الشاشة ملأها أحيانا بصورة محمد الخامس ومرة بصور عديدة أخرى مضحكة وعلى صوت سميرة سعيد تغنى للملك المنفى الذى تصفه بالقمر.. فأصبحت هذه الدائرة رمزاً للقمر... وبأسلوب يذكرنا بأسلوب التلفزيون الردئ فى استخدام «الكاشات» و«الكروما».. والتنفيذ كله ساذج بهذا المستوى وبدائى أحيانا ..

وصحيح أن المصباحى استعان بكفاءات مصرية على أعلى مستوى.. تصوير عبدالعزيز فهمى مثلا ومونتاج حسين عفيفى وطاقم ممثلين مصرى بالكامل ولكن متنافر جدا لا ندرى على أى أساس تم «توفيقه».. ومنهم سميرة سعيد المغربية التى قد تكون مطربة جميلة الصوت ولكن علاقتها بالتمثيل هى نفس علاقتى أنا بالكومبيوتر.. ومع ذلك.. فما الذى كان يمكن أن يضيفه كل عباقرة العالم إلى فيلم يكتب اسمه على الرمال.. سوى مزيد من الرمال ؟!

مجلة «الإذاعة» – ١٦ / ٥ / ١٩٨١

«وقيدت ضد مجهول».

البداية الصحيحة لمخرج «مختلف»

أتحمس حماسا شخصياً شديدا لكل مخرج جديد يولد فيلمه الأول.. ربما لأن فى داخلى أنا نفسى مخرجا لا يريد أن يولد.. وربما لاننى كنت والى سنوات قريبة محسوبا على الشبان.. وشهدت البدايات الاولى - بل حتى ما قبل البدايات الاولى - لعدد كبير منهم.. ولكن بالتأكيد لان المخرج الجديد يوحى بالأمل فى سينما مصرية جديدة أو على الاقل.. مختلفة ..

ولهذه الاسباب كلها احسست بفرح حقيقى عندما شاهدت فيلم **«وقيدت ضد مجهول»** الفيلم الأول للمخرج الجديد - الشاب حقا - مدحت السباعى فى حفل العيد العشرين لانشاء جمعية الفيلم.. وكان الفرح حقا مزدوجا.. بل لم تكن صدفة أن يكون العرض الأول لفيلم جديد لمخرج شاب هو فى «جمعية الفيلم» بالذات.. وهى التى قدمت الافلام الأولى لمخرجين جدد كثيرين قبل مدحت السباعى فى عرضها الأول.. وهى التى أرتبطت قبل ذلك وعلى مدى تاريخها كله بحركة شابة جادة وخصبة فى مجال الثقافة السينمائية.. وأصبح عدد لا بأس به من أعضائها الذين تعلموا السينما فيها.. محترفين «كبارا» الآن.. فقد كان احد أسرار بقاء «جمعية الفيلم» واستمرارها فى أداء رسالتها النبيلة رغم كل الصعوبات هو هذه الروح الشابة أو الجو الشبابى الذى يسودها ويجدد دماءها دائماً من جيل إلى جيل .

ومدحت السباعى هو صحفى شاب أو محرر فنى على وجه الدقة فى الزميله «صباح الخير» ولكننا نؤكد أن هذه الزمالة لن تشفع له حين نتعرض لفيلمة الأول وأنه لن تكون هناك شبه مجاملة.. وسنحاول أن نقيمه ونقيم فيلمه فقط باعتباره

مخرجاً وكاتباً للسيناريو يقدم تجربته السينمائية الأولى.. فهو خريج معهد السينما قسم الاخراج وربما كانت دراسته العلمية للسينما سببا -على العكس - للتشدد فى مناقشته ..

بل أن فيلمه الأول كمحترف «وقيدت ضد مجهول» كان هو نفسه - وبنفس العنوان مشروع تخرجه فى المعهد الذى قدمه فى ١٥ دقيقة وبامكانيات المعهد التى نعرفها جميعا.. وهو فيلم قصير أثار دهشتنا عندما رأيناه منذ سنوات قليلة لا بأسلوبه السينمائى - فقد كان هو المستوى المتهيب المتواضع الذى لا ننتظر أفضل منه من أى طالب يقدم مشروع تخرجه - وانما بجرأة موضوعة وطرافته.. اذا كان يقوم على فكرة احتمال اختفاء أو سرقة هرم خوفو الأكبر.. وكل المواقف العبثية وليست حتى الكوميدية فقط التى يمكن أن تنشأ عن افتراض خيالى بالغ الجرأة كهذا.. ونجح مدحت السباعى فى فيلمه القصير فى أن يكون مختلفا بالفعل عن زملائه وهو «يشطح» هذه الشطحة الكبيرة.. كما استطاع أن يعكس سخرية مريرة لا تتجهم وهى تناقش شيئاً غريباً كهذا.. وانما تنجح فى مزج الواقع المفترض بكل جديته وخطورته بخفة دم وطرافة فى التناول قد تكون ضرورية عند التعرض لمثل هذه الموضوعات التى تبدو للوهلة الأولى خارجة عن المنطق .

وأعترف بأننى وأنا اتابع مراحل تحول مدحت السباعى إلى ممارسة الاخراج على مستوى الاحتراف بنفس الموضوع وبنفس العنوان احسست باشفاق كبير من أن يكون ما ينوى أن يفعله هو مجرد «مط» الفكرة التى سبق أن قدمها فى ربع ساعة بحيث تصلح موضوعا يشغل ساعة ونصف أو أكثر.. وانه سيكتفى بأن يملأ الفيلم ببعض التفاصيل التى تطيل من عمره فقط.. أو انه باختصار سيضرب الفيلم القصير فى عشرة.. وهذا اسوأ ما يمكن أن يحدث لفيلم !.

ولكن ما فعله مدحت السباعى كان مختلفا عن ذلك بالتأكيد.. فباستثناء أن محور فيلمه الطويل يدور حول نفس الحادث الافتراضى وهو سرقة هرم خوفو.. الا أننا كنا أمام فيلم جديد تماما ومستقل.. ليس من حيث أن الممثلين مختلفون ومساحة الاحداث أطول.. بل من حيث التناول والكثافة وعمق الرؤية وجديتها.. فالفيلم القصير كان أقرب إلى «النكتة» التى تثيرنا بطرافتها وغرابتها.. ولكننا هنا أمام عمل فنى متكامل وله قوام.. وصحيح أن الفنان واحدفى الفيلمين.. ولكنه الفرق بين «بروفة» فنان وفنان مكتمل ..

وليس مفروضا ان تشغلنا أكثر من ذلك فكرة المقارنة بين الفيلمين.. فالمفروض أن كل عمل فنى له كيانه الخاص المستقل بذاته.. ومعرفتنا بأن المخرج قدم الفكرة فى مشروع تخرج قصير ثم أعادها فى فيلم طويل هى معلومة خاصة بنا وليس صحيحا أن نسقطها على الفيلم الطويل الذى ستراه الجماهير بالفعل فيصبح تأثيره أكبر بينما لا يشاهد أفلام المعاهد أحد الا من «يعنيهم الامر» ..

ومن ناحية أخرى فليست كل فكرة قصيرة تصلح «لتطويلها».. فقوانين القصة والدراما العلمية تقول أن بناء القصة القصيرة مثلا هو بناء خاص شديد الخصوصية بقدر ما هو شديد الاحكام.. بحيث لا يمكن اضافة موقف واحد أو حدث واحد أو سطر واحد على قصة قصيرة جيدة.. وليس هذا طعنا فى فيلم مدحت السباعى القصير.. ولكنه تأكيد على أن فيلمه الطويل هو عمل آخر له بناؤه الخاص وتكنيكه الخاص.. وقبل هذا رؤيته الاشمل ..

وان يثير «وقيدت ضد مجهول» هذه الافكار قبل الخوض فى تفاصيله.. هو دليل فى ذاته على أنه عمل هام.. وقد يكون مناسبا هنا أن انقل ما سمعته من السيناريست المتمرس عبد الحى اديب وهو يقول لى بعد خروجنا من عرض جمعية الفيلم: «هذا أجرأ فيلم مصرى فى السنوات العشر الاخيرة..» وأن يقول سيناريست قديم هذا عن سيناريست ومخرج جديد ولناقد «محايد» وليس لصاحب الفيلم نفسه بل بعيدا عن مسامعه. لا يمكن تفسيره بأنه مجرد مجاملة..

فالفيلم جرئ حقا وجديد حقا.. وهو جرئ لانه يخرج عن اطار السينما المصرية التقليدية .

ومخرجه الشاب الذى ينتزع فرصته الأولى من خلال القطاع الخاص - والفقير حتى وليس «المبجبح»! - الذى يبدأ بالخروج على الانماط السهلة والمضمونة والمكررة ليغامر بشىء جديد ومختلف.. هو مخرج يستحق التحية أولا على المغامرة فى ذاتها.

فالأجيال السابقة لمدحت السباعى من المخرجين الشبان ومن خريجى معهد السينما بالذات.. اما وجدوا فرصتهم من خلال ظروف عمل افضل فى ظل القطاع العام الذى لا تحكمه مقاييس الربح والخسارة والذى قدم بالفعل عددا من افضل الافلام والمخرجين.. و،أما انهم بدأوا بالمضمون وبالاستسهال.. أو على الاقل انتهوا اليه بحجة أن القطاع العام تخلى عنهم وتركهم فريسة لشروط القطاع الخاص.. وميزة مدحت السباعى أنه لم يستسلم لهذه الادعاءات فى خطوته الأولى على الاقل..

وأنه لم يبدأ بالأسهل والأربح ..

أما ميزته الثانية والاهم فهى انه استطاع أن يربط فكرته العبثية المجنونة بالواقع وبشكل خلاق وشديد الاحكام حقا ورغم بعض الهنات التى سنتحدث عنها.. فرغم أن الفكرة نفسها تبدو مستبعدة وإلى حد الاستحالة.. إلا أنه ينجح فى أن يجعلها محتملة جدا وقابلة للتصديق.. وهذا يرجع بالتأكيد إلى قدرته الحرفية ككاتب سيناريو قدم عددا من الاعمال التليفزيونية واشترك فى فيلم سينمائى واحد هو «قاتل ما قتلش حد».. وهى قدرة من الواضح من فيلمه الاول على الاقل - أنها أكبر من قدرته كممخرج ..

ان كاتب السيناريو - وهو نفسه المخرج - استطاع أن يشدنا من أيدينا خطوة خطوة لنسمع قصة خرافية.. ولكنه نجح ببراعة وبشكل مذهل فى أن يجعلنا نصدقه.. وهذه القدرة على «التصديق» هى أهم ما يطمح اليه أى فيلم قبل مناقشة العناصر الفنية الاخرى.. لأن هذه العناصر مهما كانت متقدمة ستضيع هباء فى موضوع «هرش مخ» لا نقتنع به.. ونحن فى «وقيدت ضد مجهول» اقتنعنا تماما رغم ثقتنا بخيالية ما يحدث.. وظللنا حتى آخر لحظة نتابع التحقيق وكأننا ننتظر حقا أن نعرف من الذى سرق هرم خوفو.. وكيف نقله إلى المكسيك..

ولكن ممارسة مدحت السباعى لكتابة المسلسلات التليفزيونية قبل هذا الفيلم.. أثرت عليه تأثيرا سلبيا واضحا فى الثلث الأول من الفيلم.. حيث استطالت المشاهد بلا مبرر وبلا سيطرة على الايقاع ومع صفحات كاملة من الحوار المجانى وكأننا أمام مسلسل فيديو.. ولقد أراد الفيلم فى هذا الثلث الأول أن يعرفنا على الشخصية الرئيسية التى ستكون مفتاحا لكل الاحداث.. الفلاح البسيط البرئ الغلبان «صابر عبد الرحيم قناوى» الذى يلعبه محمود ياسين والجالس تحت جذع شجرة على ترعة فى القرية يناجى فتاته هنية (صفية العمرى) ويحلم بالزواج منها بعد أن يسافر إلى القاهرة ليعمل عسكرى بوليس «قد الدنيا».. ولكن هذا التعريف لم يكن يحتاج لربع ساعة من الحوار الساذج الذى لا يضيف شيئا ..

وبعد ذلك لم يكن بناء الفيلم نفسه ولا مضمونه النهائى فى حاجة إلى هذه التفاصيل المقحمة عن ركوب الفلاح البرئ القطار.. ثم موقفه الساذج على باب معسكر التدريب.. ثم رفضه المضحك لخلع ملابسه فى الكشف الطبى.. ثم خطاباته لامه التى يخطئ قارؤها فى نطق «البسطرمة».. وكلها «فرشة» اطول من اللازم

للموضوع بهدف الاضحاك بأساليب الاضحاك التقليدية.. ولكنها بالغت فى رسم سذاجة الفلاح صابر عبد الرحيم وجهله بالعالم.. فلا أعتقد أن أحدا أضبح يصدق أن هناك فلاحا نمطيا بنفس الصورة التى ترسمه بها السينما المصرية من خمسين سنة حتى ولو فى اطار كوميدى ..

ولكن كأنما مدحت السباعى كان متهيبا وهو يمارس العمل لاول مرة فى هذا الثلث الاول.. فبعد ذلك تستقيم الامور وتصبح حرفته نفسها أكثر احكاما.. ولا يقتصر التهيب على الكتابة فقط فى الجزء الأول... بل على الاخراج نفسه.. فاللقطات طويلة.. وحركة الكاميرا تبدو حائرة إلى حد ما.. والقطعات من مشهد إلى مشهد متأثرة أيضاً «بالڤيديو».. والحوار كثير جدا.. وهناك «زومات» تنتهى هى أيضاً إلى لا شىء.. ولكن سرعان ما يسيطر المخرج على أدواته شيئاً فشيئاً وكأنما اكتسب الخبرة بعد عمل الايام الأولى.. ولان الموضوع نفسه يدخل إلى هدفه مباشرة حيث يتصاعد ايقاع الاحداث.. فلا شئ يدعم ادوات الاخراج ليستقيم عودها سوى قيمة ما يقوله المخرج وسخونته ومعرفته لما يريد توصيله..

وهكذا يصبح صابر عبد الرحيم عسكرى داورية فعلا.. ويقف فى «دركه» صائحاً تلك الصيحة القديمة التى افتقدناها: «هع.. مين هناك».. وفى كل ليلة تنطلق فيها هذه الصيحات يهرع اللصوص لتشطيب المنطقة كلها من بيوت وسيارات.. وهنا يلجأ الفيلم إلى أسلوب أقرب إلى الكاريكاتير منه إلى الواقع.. حيث تنطلق صرخات الشقق المسروقة مرة واحدة.. وحيث تحاصره السيارات المسروقة مرة واحدة ايضاً.. وتتصاعد ازمة العسكرى صابر مع رؤسائه ليلة بعد ليلة حتى تصبح جاذبيته الغريبة للصوص لغزا.. فيرسلون به إلى منطقة الهرم حيث لا يمكن أن يسرق شىء.. وهنا تبدأ مفارقة الفيلم المثيرة.. ففى الصباح التالى يكتشفون سرقة الهرم الأكبر ..

هنا يدخل الفيلم إلى منطقة العبث.. ويستثمر مدحت السباعى هذا الموقف إلى اقصى حد منتزعا منه كل امكانيات الكوميديا.. حيث يكلف الضابط عزت العلايلى بتحقيق الحادث المذهل فيعاين منطقة الهرم المسروق سائلاً معاونيه: «رفعتوا البصمات؟» .

ويتابع الفيلم ردود فعل اختفاء الهرم فى الداخل والخارج وليقدم فى نفس الوقت عدة مشاهد فى الشارع والاوتوبيس يرسم من خلالها بعض تفاصيل الواقع الاجتماعى وأن كانت أقرب إلى «الاسكتشات» المنفصلة حيث لم يتم دمجها فى بناء

الفيلم الرئيسى جيدا.. وحيث نتابع ردود الفعل العالمية مثلا لا من خلال مؤتمر صحفى أو ذعر سياحى وحركة ديناميكية نشطة وانما من خلال مذيع التليفزيون أحمد سمير الذى يظهر بشخصيته الرئيسية وهو يقرأ الاخبار ومن خلال مذيعة التليفزيون سهير شلبى وهى تجرى بعض التحقيقات عن الحادث.. وهو أسلوب يخرج عن أطار «الفيلم» إلى «التحقيق» ولكنه راجع بالتأكيد إلى أمكانيات الانتاج المحدودة.. وأن كان قد نجح على أى حال فى تقديم بعض ملامح الجو الاجتماعى العام من خلال موقف قارئ بخت دجال ودكتور جامعة مدعى وصاحب كبارية فى شارع الهرم يتحدث عن أزمة الراقصات بعد كساد شارع الهرم – وكانت هذه فرصة لتقديم رقصة تقليدية لابد منها! – ثم من خلال خطبة عصماء لشاب «تقدمى» قدمت بشكل كاريكاتيرى أيضاً.. ربما تمهيداً لموقف كاريكاتيرى آخر هو اتهام الشيوعيين بسرقة الهرم أو على الاقل باستغلال اختفاء الهرم ..

ولا يكون هناك مخرج من هذه الورطة التى لا حل لها سوى وضع العسكرى صابر الذى «سرق» منه الهرم فى مستشفى المجانين.. وهنا يصل الفيلم إلى ذروته.. ويصبح مدحت السباعى فى احسن حالاته كتابة واخراجا.. فقد كانت نماذج المجانين التى قدمها تمثل قطاعات اجتماعية مختلفة وصلت إلى الجنون نتيجة لضغوط معيشية قاهرة.. وقدم الفيلم فى هذا الجزء ربطا محكما واعيا بين الحقيقة والخيال.. وبين العقل والجنون.. واستطاع أن يصل بموضوعه إلى قمة كثافته بل والى خلاصة مضمونه كله.. وهو استحالة التفرقة بين العقل والجنون وبين المنطق والعبث.. وحيث يكشف الدكتور النفسى الذى اختار بارادته عالم الجنون والذى مثله باقتدار شديد الوجه الجديد نبيل الحلفاوى بملامحه القوية وادائه المعبر واستطاع أن يؤثر فى المشاهدين تأثيرا حقيقياً قوياً وهو يحمل خلاصة الفيلم كله اليهم.. يكشف عن الحقيقة التى لا تصلنا نحن مباشرة ولكنها تصل إلى العسكرى صابر عبد الرحيم فيدخل بالكامل فى عالم الجنون من فرط الدهشة والفجيعة.. ولينتهى الفيلم بكشف سر الهرم الضائع الذى عثر عليه فى قرية بالمكسيك ..

ولكن ليتحول الموقف العبثى إلى ما هو أكثر عبثا.. عندما يتصاعد منطق الفيلم الخاص الذى افترض اختفاء الهرم بحيث ينتهى باحتمال اختفاء النيل ..

وهكذا ينتهى فيلم جديد حقا وغريب حقا ينطلق من الخيال ولكن دون أن يفقد المنطق.. ويدور حول فكرة عبثية ولكن لا يحولها إلى ميتافيزيقيا محلقة فى المجهول..

ويحدثنا عن أشياء غريبة ولكن لا يفقدنا صلتنا بالواقع والتفكير فيه.. ولا يلجا الى الموضوعات الرائجة والمعدلات السهلة وانما يجرب ويغامر ويقتحم.. وتلك هى مهمة السينما الجديدة والحديثة حقا ..

هناك بالطبع اخطاء التجربة الأولى.. ولكنها اخطاء لا تنتقص من قيمة العمل فليس الهدف هو «التكنيك» فى البداية.. وانما ما يعبر عنه هذا التكنيك.. ثم ان التكنيك بالمعنى المتعارف عليه ليس «كيمياء» معقدة.. وانما هو مجموعة قدرات ممكن اكتسابها بالعمل وحده وبالممارسة يوما بعد يوم.. ومدحت السباعى فى أول أفلامه لا يقل شيئاً أبداً عن اسماء كبيرة «مخضرمة» شغلتنا طوال ثلاثين سنة بموضوعات تدور فى الفراغ.. وهو يلجأ الى الصيغة الذكية حينما يستعين باسمين كبيرين : محمود ياسين الذى نجح فى اداء دور كوميدى وان لم يكن فى أحسن حالاته بسبب المبالغة الكاريكاتيرية فى الأداء وهى مسئولية المخرج أيضا .. وعزت العلايلى الذى كان عصب الفيلم وروحه المتدفقة.. وإلى جانبهما عدد كبير من الوجوه الجديدة على البطولة المطلقة مثل صفية العمرى التى نجحت فى لعب شخصية جديدة عليها ولم يكن يعيبها الا الملابس «الهوانمى».. و الوجوه الجديدة تماما وعلى رأسها جميعا نبيل الحلفاوى الذى يستحق الاشادة به مرة ثانية كما يستحق أن يأخذ فرصة أكبر فى السينما.. والفيلم يعيد اكتشاف مصور مختلف هو كمال عيد فى مستوى جيد.. ويقدم خطوة أخرى للأمام للمونتير عبد العزيز فخرى الذى يقف هو بخبرته وراء مخرج جديد ليقدم عملا متكاملا ومتدفقا لا يعيبه إلا ترهل الجزء الأول.. ولكن مرحباً بمخرج جديد كان يستحق أن يولد .. وعليه أن يتحسس قدميه جيدا فى الخطوة الثانية ! ..

مجلة «الكواكب» – ٢ / ٦ / ١٩٨١

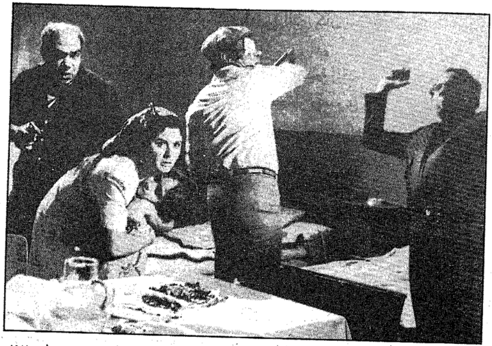
«المشبوه»سعاد وعادل معاً وأسباب نجاح أخرى !

حتى قبل بداية عرضه ومنذ أول خبر تردد عن بدء العمل فى فيلم **«المشبوه»**.. كان هذا الفيلم مهما ومثيرا لاقصى حد من الاهتمام.. ولأكثر من سبب ..

ففى صعوده المستمر طوال السنوات الأخيرة.. كان لابد أن يصل عادل إمام إلى سعاد حسنى.. وطبقا للمقاييس التى كانت سائدة لمفهوم النجم والنجمة فى السينما المصرية طوال العشرين سنة الماضية على الاقل.. كان طبيعياً أن يصبح هذا اللقاء مثيراً بين نجمة كانت على القمة فى اطار «السندريللا».. ونجم بدأ زحفه الحثيث إلى القمة ولكن فى أطار «الكوميديان» الذى يضحك الناس دون أن يجرؤ على حب البطلة.. وكان قد ساد فى أذهان الجميع أن الكوميديان يقف إلى جانب أو إلى وراء الفتى اللامع المصقول ليكمل الصورة ويسد الفراغ.. ولكن البطلة عندما تفكر فى ان تحب.. فهى لا تتنازل عن أقل من مستوى أنور وجدى أو عمر الشريف وانتهاء بنور ومحمود وحسين.. ولا أحد يدرى بالضبط من الذى وضع فى السينما المصرية أن الكوميديان لايمكن أن يحب السندريللا وإلا قامت القيامة !

ومن بين قواعد وتقاليد كثيرة نجح عادل إمام فى أن يكسرها فى سينما السنوات الأخيرة.. يبدو أنه نجح أيضاً فى أن يكسر هذه القاعدة.. ونتيجة لمتغيرات كثيرة فى «سوق النجوم».. أصبح ممكنا الان أن يقف عادل إمام بطلا أمام سعاد حسنى.. وليس معنى هذا على الإطلاق أن فلانا أحسن من فلانة أو أن فلانة أعظم من فلان. ولكن كانت هذه هى مقاييس السوق.. وكانت هذه هى «أحكام» السينما المصرية التى لا يمكن نقضها أو ابرامها.. أو على الاقل كان الجميع يتصورون ذلك !

على أى حال.. كان توقع اللقاء مثيرا اذن.. فنحن جميعاً ننتظر لنرى: كيف يمكن أن يكون شكل هذه «التركيبة»: سعاد حسنى أمام عادل إمام.. وهل يمكن أن تنجح ليس تجاريا بالطبع.. فنجاحها التجارى مضمون مقدما مائة فى المائة.. وانما فنيا



المشبوه - إخراج سمير سيف - ١٩٨١

أو دراميا.. ومن منهما يمكن أن «يأكل» للآخر اذا تصورنا أن كلا منهما أصبح حوتا كبيرا أقوى بالتأكيد من كل الاسماك الصغيرة.. ثم من منهما يتقبله الجمهور أكثر: سعاد النجمة الراسخة ذات الرصيد الطويل الفنى.. أم عادل الذى حقق شعبية كاسحة فى سنوات قليلة نسبيا وقلب كل الموازين؟.. ثم ما هو نوع القصة التى يمكن أن تجمع بين شخصيتين كهاتين ظلت السينما المصرية تقدم كلا منهما حتى الآن فى تصور ثابت مناقض للآخر.. شكلياً على الأقل؟ ما هو الان الموضوع المحكم الذى يمكن أن يكسر القاعدة ويجمع الإثنين فى قصة حب تكون من القوة ومن الحبكة بحيث تجذب الناس؟..

كل هذه اسئلة كان لابد أن يثيرها أول فيلم يجمع بين سعاد حسنى وعادل إمام..

ومن ناحية أخرى.. كان هذا ايضاً أول فيلم يخرجه سمير سيف بعد تجربة **«المتوحشة»** الاليمة بالتأكيد.. والتى شاءت الصدفة أن تكون بطلتها أيضاً هى سعاد حسنى.. وهى التجربة التى افقدت سعاد حسنى وسمير سيف معا قدراً لا بأس به من رصيدهما.. والقياس مع الفارق بالطبع.. فحجم خسارة المخرج الشاب كانت أقل بكثير من خسارة النجمة الكبيرة.. التى شاء الحظ أن تواجه وفى نفس الوقت

تجربة أخرى مريرة مع فيلم **«شفيقة ومتولى»** الذى كان أفضل على كل المستويات من «المتوحشة» ولكنه لم يلق مصيراً أفضل ..

ولكن لان سعاد حسنى ممثلة عظيمة الموهبة راسخة القدم وصاحبة تجربة طويلة فنية ولم تنشأ من فراغ.. فقد استطاعت أن تجتاز وبسرعة واصرار كبيرين ازمة عاصفة.. كانت كفيلة بأن تطيح بممثلة أخرى هشة أو اقل قيمة وموهبة.. وهى تعاود العمل وتسترد مكانها وبسرعة فى **«أهل القمة»** ثم فى **«المشبوه»**.. والفيلمان اللذان يعرضان فى وقت واحد يعيدان الكثير إلى رصيد سعاد حسنى.. ويعكسان فى نفس الوقت ذكاءها الفطرى.. فهى تغير فيهما جلدها أو «رداءها» التقليدى.. وتخرج أولا من اطار «السندريللا» ومن اطار «زوزو» فى وقت واحد ..

ثم تخرج ثانية من دائرة «المستشارين التاريخيين» الذين أوحوا لها بأنها يمكن أن تجرب كل شىء وتنجح دون حاجة إلى ايه مقومات اخرى للنجاح.. ثم هى تقدم وبكثير من الذكاء والتواضع ما يمكن اعتباره «تنازلات» فى مفهوم النجمة أو «البرنسيسة» التقليدى فى السينما المصرية من حيث حجم الدور واهميته ومواصفاته فى الملابس والماكياج وملامح «العروسة الحلاوه» ثم من حيث البطل الذى يقف أمامها .. وأتخيل أن أفلامها التى لم تعرض بعد مثل **«دعوة على العشاء»** و«تعيش الطيور ازواجا» ستؤكد هذا الأتجاه أكثر ..

أن سعاد حسنى فى هذه الافلام لا تتعامل مع مفهوم «البطولة» بالمعنى الساذج السائد.. وهو أن تظهر البطلة من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وان يدور كل التركيز حولها هى بحيث يصبح كل الآخرين كومبارس.. وان تلبس بشكل معين وتتحرك بشكل معين والايقع فى حبها الا بطل ذو مواصفات خاصة.. وهى على العكس تكسر كل هذا بذكاء ومرونة.. وتقيس الدور بأهميته وليس بحجمه.. ودورها فى «أهل القمة» وفى «المشبوة» مثلاً أقل مساحة من دورى نور الشريف وعادل إمام.. بل انها فى الفيلمين تلعب أولا شخصيتين مطحونتين تماما ومن قاع المجتمع.. وتقبل التنازل عن مقاييس شكلية كثيرة فى ملابس وماكياج «السندريللا».. لانها تدرك أنها بادائها لهذين الدورين يمكن أن تكسب أرضا أعرض بالاقتدار فى التعبير.. وفى الوقوف بثبات أمام نجمين شابين فى قمة لمعانهما الان هما نور وعادل.. وانها من خلال «المباراة» فى التمثيل معهما عليها أن تثبت أنها مازالت سعاد حسنى ..

ولقد نجحت سعاد فى ذلك كله إلى حد كبير واثبتت ليس فقط انها مازالت سعاد

حسنى.. وانما أيضاً سعاد حسنى انضج وأكثر خبرة ..

ونحن فى **«المشبوه»** نراها ومن أول لقطة بنت ليل رخيصة تلبس بنطلونا ضيقا لامعا.. ونفهم على الفور أنها من هذا النوع «الغلبان جداً» والمستهلك من بنات الليل الذى يمكن أن يصحبه أى صعلوك – خاصة لو كان من ضيوف القاهرة الذين يكثرون عادة فى الصيف – إلى الشقق المفروشة.. وهناك تلتقى بنموذج آخر من فئران الليل.. حيث يكون عادل إمام يقتحم نفس الشقة لسرقتها ومن خلال مداهمة البوليس لهما تتوحد جهودهما ضد «العدو المشترك».. ويتمكن اللص الشاب من شغل البوليس عنها فتهرب ويكمل هو محاولة الهرب من ضابط بوليس شاب هو فاروق الفيشاوى حيث يتمكن من التغلب عليه بل وسرقة مسدسه الحكومى.. وتصبح هذه هى عقدة حياة ضابط البوليس الذى لا يستطيع أن ينسى أبدا أن هذا اللص ضربه وأطاح بهيبته حينما سرق مسدسه.. فيكرس بقية حياته فيما يبدو لمطاردته.. ويصبح هذا خطا دراميا أساسيا موازيا للخط الآخر الرئيسى وهو علاقة عادل إمام بسعاد حسنى التى فقد أثرها تماما.. ولكنه يسأل عنها فى الاماكن المشبوهة إلى أن يعثر عليها.. فنفهم أنه حبها ويتزوجها بالفعل وفى المشهد التالى مباشرة.. لكى يدخلنا هذا الغرام المفاجىء فى «التيمة المستهلكة» التى تقول أن الحب يغسل الذنوب ويطهر النفوس وما إلى هذا الكلام السينمائى .

ولكن عادل إمام عضو فى عصابة لصوص يرأسها أخوه الأكبر سعيد صالح وتضم فؤاد أحمد اللص العنيف جدا الذى يتحدث باللهجة الدمياطية أو البورسعيدية .. ونعيمة الصغيرة التى يخفون المسروقات فى بيتها وتتولى بيعها.. ويحدث الخلاف التقليدى بين «الحرامية» فيترك فؤاد أحمد العصابة بعد شجار مع عادل إمام فيبلغ عنه ويودع فى السجن حيث ينتقم من اللص الواشى «بخرق عينه» ولا مؤاخذة.. واثناء فترة السجن تضع زوجته سعاد طفلا.. فتزداد رغبته فى التوبة ويخرج من السجن فعلا ليأخذ زوجته وابنه ويرحل إلى بورسعيد ليبدأ حياة جديدة شريفة ..

ولكن تشاء الصدفة أن يفاجأ هناك وهو ينفذ أحكام «المراقبة» بالضابط الشاب وقد انتقل إلى هناك.. حيث يجد الفرصة للانتقام.. وفى نفس الوقت وإلى بورسعيد أيضاً يصل أخوه الأكبر سعيد صالح بعصابته التى أصبحت تضم الان فؤاد أحمد زائد على الشريف.. ويحاول أغراءه بالعودة إلى عملية أخيرة يسطون فيها على سيارة تحمل مرتبات عمال شركة ما... ويرفض اللص الشريف بالطبع اغراءات أخيه

والتخلى عن حياته المستقيمة.. ولكن ضغوط ضابط البوليس الذى يسومه العذاب من ناحية وحاجته للمال بعد أن خسر كل شىء من ناحية أخرى واشتغلت زوجته رقاصة كالعادة.. دفعته أخيرا للاشتراك فى عملية السطو على سيارة المرتبات حيث يموت أخوه ويستولى هو على المبلغ لنفسه فتطارده العصابة ويسرقون ابنه الطفل ولكنه يتمكن فى المطاردة النهائية التقليدية وبمعونة ضابط البوليس نفسه من انقاذ الطفل وتصفية حتى حساباته القديمة مع الضابط.. لكى يعيش الجميع فى تبات ونبات مثل كل الناس - الاشرار والاخيار معا - فى السينما المصرية .

هذه هى الخطوط الرئيسية «لحدوته» فيلم «المشبوة» التى لا يمكن تقديمها باختصار أكثر من ذلك حيث أنها مزدحمة بالاحداث والمغامرات والكر والفر والتوبة والرجوع عن التوبة والخناقات وكما لابد أن نتوقع من فيلم يخرجه سمير سيف ولكن من خلال «حدوته» بالفعل فيها كل مقومات «الحكى» والخروج من قصة إلى قصة مثل حكايات الشاطر حسن ولان سمير سيف الذى اشترك فى كتابة القصة مع ابراهيم الموجى هو تلميذ ذكى جداً للمدرسة الامريكية التى أول دروسها: «كيف تحكى قصة».. والسيناريو فى «المشبوه» محبوك بالفعل إلى أقصى حد.. والشخصيات مقنعة ومرسومة جيداً وبجاذبية والاحداث تتولد حدثا من الآخر بتدفق منطقى وايقاع حى وساخن طول الوقت بحيث يجلس المشاهد مشدودا إلى مقعده دون أن يفلت من الفيلم لثانية واحدة.. مما يدل على أن إبراهيم الموجى كاتب السيناريو تمكن تماما من أسرار صنعته.. لو أضفنا إلى ذلك أيضاً قدرته المعروفة على صياغة حوار متميز يتسم بكثير من الجرأة والحس الكوميدى واصطياد التعبيرات الشعبية والمبتكرة فى نفس الوقت ..

ولكن أن يزعم سمير سيف أو ابراهيم الموجى أن هذه قصتهما.. فآسف جدا.. كنت أحب أن يشيرا من قريب أو بعيد إلى أن هذه هى قصة الفيلم الامريكى **«لص ذات مرة»** الذى أخرجه رالف نيلسون وشاهدته القاهرة منذ نحو عشر سنوات أو أكثر ولعب فيه آلان ديلون دور البطل وآن مرجريت دور الزوجة وجاك بلانس دور الاخ الأكبر الذى يريد إعادة أخيه إلى حياة الاجرام التى اعتزلها وبدأ حياة شريفة.. فالهيكل الاساسى للقصة هو هو باستثناء أن آلان ديلون يموت برصاص البوليس فى النهاية نتيجة غلطة بينما يعيش عادل إمام.. وأن الطفل كان طفلة.. والتمصير والاضافات أو «التحابيش» التى اضافها الفيلم المصرى إلى الفيلم الامريكى لا

تجعلها قصة اخرى.. وعيب جدا ألا يشير الشابان الذكيان بحرف واحد إلى مجرد «استيحاء» ولا تقول «نقل» القصة من مصدر آخر.. بينما يعجبنى فى «الكبار» الذين نسميهم نحن «القدامى» انهم أحرص على هذه الاخلاقيات.. والغريب أن يذكر حسن الامام على الشاشة وبوضوح وطول عمره مصدر كل فيلم من أفلامه.. وهذه ميزة لابد أن تحسب له.. بينما سمير سيف المخرج الشاب الذى عمل معه مساعدا لفترة لاباس بها لا يتعلم منه هذه الفضيلة ضمن ما تعلمه ..

ورغم أننا نضع يدنا على مصدر الهيكل الاساسى للاحداث.. فإن سمير سيف فى «المشبوه» يقع فى نفس ما وقع فيه فى أفلامة الثلاثة السابقة.. وهو تأثره الشديد ببعض مواقف - بل مشاهد - الافلام الامريكية والفرنسية التى يحبها إلى أقصى حد وبالذات أفلام الحركة أو «الاكشن» التى يتصور أنها السينما الحقيقية والوحيدة.. وإلى حد نقل بعضها بالكامل بل ربما بنفس «الميزانسين».. وبما أننا - حتى الحرامية عندنا - لسنا أمريكيين ولا فرنسيين.. فان المسائل تصبح مضحكة.. مثل مسألة الجوارب النايلون التى يضعها الحرامية على وجوههم فى **«دائرة الانتقام»**.. ثم مسألة الاقنعة التى يضعها اللصوص على رءوسهم وفيها ثقب للعينين فى «المشبوة»..

ورغم الجهد الهائل المبذول فى التمصير فأنت هنا أيضاً - ومثل أفلام سمير سيف الاخرى - تحس دائماً أنك رأيت هذا المشهد أو ذاك من قبل فى هذا الفيلم الفرنسى أو ذاك الامريكى.. واتخيل أن الزميل يوسف شريف رزق الله مثلا لابد سيتذكر على الفور كل فيلم من هذه الافلام وهو جالس يتفرج على «المشبوه» باعتباره قاموسا سينمائياً متحركا.. وكالعادة أيضاً وفى كل الافلام البوليسية وحتى حلقات التليفزيون لابد أن تحدث المطاردة النهائية فى مكان كبير جدا ومعقد مثل مصنع أو محطة ما لكى تصبح هناك امكانية للجرى والاختفاء اثناء اطلاق الرصاص وامكانية لاستخدام السلالم والابراج والممرات التى لابد أصبح يحفظها أى مشاهد سينما عادى.. وهنا لا يستطيع سمير سيف مقاومة اغراء أن يدخر معركته النهائية فى «المشبوة» لتحدث فى الحوض الجاف فى بورسعيد حيث يختفى البشر تماما بأمر المخرج وتموت الحركة فى مكان حيوى كهذا الا من أربع شخصيات تمثل فيلما: الاب الذى يحاول انقاذ ابنه من المجرم الذى يهدد بقتله.. والضابط الذى يلحق بالجريمة ليشترك فى المطاردة بلا دعوة.. والام التى تهرع

لمتابعة مصير ابنها. ونحس ونحن نشاهد الجرى والاختفاء وطلقات الرصاص أننا في شيكاغو أو محطة الفضاء في هيوستون ..

ويظل هناك تساؤل عن جدوى أو مغزى كل ما يدور امامنارغم جودة الصنعة.. فما الذى تخرج به من هذا الفيلم؟.. أن اللصوص ناس طيبون جدا وشرفاء فى الواقع لو اتيحت لهم الفرصة.. وهى فكرة مستهلكة جدا حتى لو كانت صحيحة.. وليس هناك سبب فى العالم يجعلنى اختار نجمين كبيرين جدا ويملكان كل هذه الجاذبية الجماهيرية مثل سعاد حسنى وعادل إمام لاجعل الأولى بنت ليل والثانى لصا ثم أحشد حولهما كل امكانيات التعاطف هذه من الجماهير - بل وضد البوليس نفسه - بحجة انهما يريدان أن يتوبا ويبدأ حياة شريفة.. فماذا عن الشرفاء من الاصل ؟!

والاحداث التى تنتقل فيما بين القاهرة وبورسعيد ليست لها أيه علاقة بالقاهرة وبورسعيد.. الا من حيث أننا نعرف أن فى القاهرة لصا يسرق الشقق المفروشة كما يحدث فى أى مدينة فى العالم.. والا أننا نسمع فى الفيلم أن هناك سوقا حرة فى بورسعيد وأن عادل إمام صور لقطة أو لقطتين وهو يبيع الاقمشة فى السوق التجارى.. وباستثناء ذلك فأنت تستطيع نقل كل هذه الاحداث إلى طوكيو وانت مرتاح الضمير تماما.. ذلك أن فهم سمير سيف للسينما هو أنها عسكر وحرامية فقط.. وأن كل علاقتها «بالمكان» الذى تحدث فيه هى مجرد الصدفة.. وأن ربط الافلام بالناس وبالحياة هى مسألة دمها ثقيل جدا لانه لم يتعلمها من السينما الامريكية والفرنسية.. ذلك لانه لم يتعلم من السينما الامريكية والفرنسية افضل مافيها ..

أما علاقة الضابط المهان باللص الذى اهانه ومتابعته له طول الفيلم ليأخذ بثأره الشخصى.. فهى علاقة مستهلكة أيضاً منذ «بؤساء» فيكتور هيجو ومنذ علاقة الثأر الشخصى بين جان فالجان ورجل البوليس الذى لا أذكر أسمه.. وهى لا تبرر على أى حال أن نرى فاروق الفيشاوى وكأنما هجر كل شئون حياته الاخرى وتفرغ لمطاردة عادل إمام.. لاسيما أن الصدفة ووزارة الداخلية أيضاً تدخلتا لمساعدته بنقله إلى بورسعيد من بين كل بلاد بر مصر ..

ومذهل حقا الا يكتفى «المشبوه» بكل مقومات النجاح والأثارة التى احتشدت له.. فيلجأ أيضاً إلى حشر مشهد ترقص فيه سعاد حسنى.. وكأن سعاد لم تقتنع بعد

بانها أعظم من أن تلجأ إلى الرقص الذى ليست فى حاجة اليه والذى لم يعد يناسبها.. أو كأنها لم تقتنع بعد بما فعله بها كل الرقص الذى رقصته فى «المتوحشة» الذى أخرجه سمير سيف ايضاً ..

والفيلم لكى يصل إلى هذه الرقصة يجعل سعيد صالح الاخ الفاسد جدا الذى يريد اجبار أخيه على العودة للجريمة.. ينتهز فرصة غيابه فى رحلة «الكعب الداير» التى يبحث فيها البوليس عن سوابقه فى المدن المختلفة.. ليحاصر زوجته الوحيدة بالضغوط وإلى حد حرق سيارتها «السوزوكى» مصدر رزقها فى غياب زوجها.. وليس هناك أولا أخ مصرى نذل إلى هذا الحد حتى لو كان جاك بالانس كذلك.. لاسيما أن الفيلم الامريكى كان يتحدث عن حلقة صغيرة من حلقات المافيا حيث يمكن أن تحدث أشياء كهذه.. ورغم معارضة الزوجة لكل ضغوط واغراءات الاخ الذى تكرهة كراهية عمياء.. فانه يقنعها بأغرب شىء فى العالم وهو أن تشتغل راقصة فى كبارية لتكسب عيشها.. واقسم اننى تصورت أن الزوجة لا يمكن الا ان ترفض.. ولكن مين!! وحياتك وافقت بسهولة شديدة جدا .. وفى اللقطة التالية مباشرة رأيناها ترقص بالفعل فى الكبارية ..

ثم انتظروا ما حدث بعد ذلك.. يعود زوجها فجأة فى هذه الليلة بالذات.. يذهب إلى البيت فعلا يجد زوجته.. تقول له جارته انها تعمل ممرضة فى المستشفى.. يأخذ ابنه من الجارة ويذهب به إلى المستشفى.. لماذا لم يتركه مع الجارة نائماً؟.. لكى يقابله أخوه الشرير على بابَ المستشفى وكأنه قرأ السيناريو من قبل وعرف أنه سيذهب إلى المستشفى.. وببساطة شديدة يصحبة إلى الكباريه – والولد على كتفه – ليريه زوجته وهى ترقص.. وفقط لان سمير سيف يريد أن يكرر مشهد آلان ديلون وهو يضرب زوجته آن مرجريت !!

ونحن يمكن أن نقتنع بعادل إمام لصا خارجا على القانون ومطاردا طول الوقت.. بعد أن أثبت أنه ممثل عظيم قادر على أداء كل الشخصيات.. وهو ينجح بلا شك فى مواجهة خبرة سابقة عليه ومتمكنة جدا مثل سعاد حسنى فى تجربة جديدة لابد أن الجميع كانوا يترقبون نتائجها.. وقد نجح الاثنان بامتياز.. ونجح سمير سيف بامتياز أيضاً فى «تركيب» هذا الثنائى الذى كان البعض يتصوره مختلفا وحقق بينهما انسجاما مقنعا إلى اقصى حد.. ثم فى ادارة مباراة الاداء بينهما واستخلاص أفضل ما فيهما معا.. وكانت مشاهد الحب بينهما فى منتهى العذوبة

والبساطة والصدق.. فسعاد تعيش الشخصية الجديدة عليها كأحسن ما تكون.. وتعكس احساسا هائلا بالقهر والاصرار على الحياة بشرف والتمسك بفرصتها فى السعادة وسط كل الضغوط كأنها تعيش الحقيقة.. وهذه هى «سعاد الجديدة» التى تكشف عن مزيد من خبرات ممثلة عظيمة مكتملة ..

أما عادل إمام فهو يؤكد هنا ايضاً انه يستحق كل ما وصل اليه.. وان لاشىء يجىء من فراغ.. فقد كان بداخله مارد وكأنما بدأ يخرج من القمقم.. وهو فى «المشبوة» يقدم وجها آخر من وجوهه العديدة وباقتدار مذهل.. وكما عبر طويلا عن لحظات السعادة فاضحكنا.. يعبر هنا عن لحظات الشقاء باقتدار... وهو فى مشهد عودته من «الكعب الداير» محطما واكتشف أن كل شئ قد ضاع حينما يجلس صامتا بذقنه الكثيفة ليستمع لتبريرات زوجته.. وبمجرد الصمت وتعبيرات الضياع فى عينيه.. ممثل عالمى بلا ادنى تردد ..

فاروق الفيشاوى يأخذ فرصة عمره.. ويبدو وجها جديدا سيجد مكانه بالتأكيد فى السينما المصرية ويتميز عن كل الوجوه المألوفة.. يليه مباشرة فؤاد أحمد بطابعه الشكلى والصوتى الخاص جدا والفنى جدا والجدير حقا - بعد **«البؤساء»** - بحجم أكبر فى افلامنا لا أدرى لماذا لا يناله.. أما سعيد صالح فلم يكن فى مكانه الصحيح.. ليس لانه لعب دور الشرير.. بل لأن الشخصية نفسها مرسومة بسطحية وبمجرد التقليد لشخصية جاك بالانس.. ولكننا لم نعرف ما اذا كان طيبا أم شريرا لنقتنع بما يفعله ..

فى الفيلم جهد تكنيكى متقدم ومحبوك فى كل العناصر من السيناريو إلى الاخراج إلى تصوير عبد الحليم نصر الذى يذكرنا بالأساتذة العظام.. ولكن الصوت ردئ جدا لا أدرى من الاستديو أم من دار العرض.. وأسف لانى لم أتبين للموسيقى طابعا محددا.. ومونتاج عادل منير هو بطل أساسى فى فيلم يعتمد اساسا على الايقاع والتدفق. وكل هذا عظيم جدا.. ولكن.. هل تقرأ المقال مرة أخرى ؟!

مجلة «الكواكب» - ٢٥ / ٨ / ١٩٨١

«أنياب» مغامرة سينمائية جريئة..أم مجرد «جهرشة» ؟!

من المغرى جدا بالطبع رفع شعار الجرأة فى التجديد والتجريب.. خاصة فى ظروف السينما المصرية التى وصل بها جمودها إلى ما يشبه الشلل ان لم يكن الموت المطلق.. فلعلها أكثر سينما فى العالم فى حاجة إلى التجديد والتجريب.. ولذلك فان أكثر التجارب السينمائية اثارة لحماسنا هى التجارب الشابة التى تحاول الخروج على الاطارات التقليدية شكلا ومضمونا فى السينما المصرية والتى حبست نفسها فيها وحبست جمهورها لاكثر من خمسين عاما ..

واذا كانت القيمة الاولى لسينما يوسف شاهين هى تلك الرغبة الدائمة فى التجديد وكسر الانماط التقليدية التى تثير حماسنا حتى ونحن نختلف معها.. فأن من هو أولى باثارة الحماس أكثر.. مخرج شاب وافد من أمريكا بافكار واحلام كثيرة وراغب فى «الخروج على الصف» ويبدو فى أكثر من وجه من الوجوه تلميذا من مدرسة يوسف شاهين ..

ولكن ما رفضناه مرارا فى افلام يوسف شاهين الأخيرة هو أنها اغرقت نفسها فى الشكل الذى حققت فيه أعلى مستوى من القدرة التكنيكية ولكن على حساب المضمون.. ورغم أن البعض لا يكف عن تعليمنا البديهية البدائية عن أن الشكل هو نفسه المضمون.. فإنهم بذكاء شديد يهربون من نقطة بسيطة جدا وبدائية هى الاخرى.. هى علاقة هذا الشكل والمضمون معا بالجمهور.. جمهورها الوحيد الذى تصدر منه وتتوجه اليه.. وهو جمهور البلد الذى صنع فيه هذا الفيلم فى تلك اللحظة التاريخية والاجتماعية بالذات ..

وعلاقة أى فيلم بجمهوره تصلح موضوعا لمقالات وأبحاث ودراسات فلسفية ونقدية لا نهاية لها.. ولكن جوهرها - بالنسبة لأى ناقد أمين أمام جمهور وحتى أمام نفسه وضميره المهنى المجرد - هو جوهر فائق البساطة لا يتعدى هذا السؤال الساذج: هل يصل هذا الفيلم إلى ذلك الجمهور أم لا؟.. وهل يضيف اليه شيئاً يجعله أكثر وعيا بعالمه وبواقعة أم لا ؟..



أنياب - إخراج محمد شبل - ١٩٨١

وهنا لا يغنى اقوى مضامين الافلام وأكثر اشكالها صقلا و «سنفرة» عن تجاهلها – ولا نقول تعاليها – على جمهورها وعدم اكتراثها اصلا بأن تصل إليه ويفهمها بحجة انه جمهور متخلف ومعتاد على السينما الرديئة.. لأن الرد هنا يكون بسيطا جدا هو الآخر: وما دام الجمهور متخلفا فلماذا اصنع له سينما متحذلقة؟ واذا كنت أنا مخرجا طليعيا.. فكيف يمكننى بهذه السينما المجانية أن اواجه تلك السينما الرديئة ؟

فاذا كانت هذه السينما المتحذلقة تتوجه للنقاد وللمهرجانات.. فأنها تكون جريمة كاملة الاركان.. لأن وظيفة سينمائى العالم الثالث كله ليست بالتأكيد أن يتوجه باقلامه للنقاد وللمهرجانات فقط على حساب شعبه الذى انفق من قروشه القليلة على هذه الافلام وعلى هذه المكاتب والشركات ودفع منها ثمن تذكرة السفر إلى المهرجانات ..

وهذا هو معنى السينما المجانية.. أى السينما التى لا يأخذ فيها جمهورها الحقيقى وليس المفتعل أو المفترض مقابلا لما دفعه لانها لا تقول ولا تضيف له شيئاً ولا تدعوه لفهم وتغيير واقعه.. لانه ببساطة لا يفهمها هى نفسها فضلا عن أن تدفعه

لفهم واقعه ..

وهى سينما مجانية أيضاً لانها تبدد حماسنا للشباب وللتجديد وللمغامرة بل وتدفعنا صاغرين مرة أخرى إلى أحضان السينما التقليدية القديمة لانها سينما واضحة على الاقل ولأنها سينما أصلا.. فنحن لا نتحمس للشبان لانهم شبان ولا للجدد لانهم جدد.. بل نحن حتى لا نتحمس لهم لانهم يقولون أشياء مختلفة.. وانما لابد أن تكون مختلفة إلى الامام وليس إلى الخلف.. أى أن تكون افضل ..

ثم هى سينما مجانية ثالثا لأنها حتى لا ترد للمنتج فلوسه التى انفقها.. فضلا عن الارباح الطائلة التى كان يحلم بتحقيقها.. وان كانت هذه مسألة تخصه وحده فى النهاية ..

وفيلم **«انياب»** اول افلام المخرج الشاب الجديد محمد شبل تتحقق فيه كل هذه الشروط كأفضل ما تكون.. وبحيث نحس فى النهاية أنه فيلم لم يكن هناك سبب واحد فى العالم لصنعه.. ولا مبرر واحد فى العالم لأن يكون قد تم صنعه بهذا الشكل ..

فى «انياب» مشهد واحد عبقرى يلخص القضية ..

أحمد عدوية الذى يلعب دور «دراكولا» يدعو فريستيه منى جبر وعلى الحجار اللذين اضطرتهما ليلة عاصفة ممطرة إلى اللجوء إلى قصره المرعب.. لمشاهدة فيلم مصرى على شريط فيديو.. ويجلس الثلاثة لمتابعة الفيلم ونحن معهم لنكتشف أنه «اسكندرية ليه» ليوسف شاهين.. ويختار محمد شبل أصعب مشاهد هذا الفيلم ليعرضها خارج مونتاجها الاصلى.. مع انه حتى لو قدمها بنفس مونتاجها الاصلى لما فهم أحد شيئا.. ثم يجعل أحمد عدوية يبدى امتعاضة الشديد فينهض ويوقف العرض معلقا: «فيلم هابط».. عايزين افلام نفهمها.. فيعلق على الحجار مندهشا: «بس ده فيلم خد جوايز كتير اوى..» ثم يبدأ فى القاء هذا الدرس الوعظى: «لو الناس ابتدت تفكر شوية.. حتلاقى كل حاجة مفهومة».. أو ما معناه هذا بالضبط حيث أننى أنقل من الذاكرة ..

ودلالات هذا المشهد المركب فى «انياب» كثيرة جدا.. فمحمد شبل أولا يحيى أستاذه يوسف شاهين عندما يختار فيلمه «اسكندرية ليه».. ثم هو لا يدافع فقط عن هذا الفيلم ضد كل الذين هاجموه وأولهم النقاد بالطبع.. وانما يدافع أصلا عن هذا النوع كله من السينما.. وفى تصورى أنه يدافع مقدما عن «أنياب» نفسه قاطعا خط

الرجعة أمام أى هجوم يمكن أن يوجه اليه ..
والموقف كله حافل بالمغالطات ..

* فليس صحيحا أن كل من رفضوا «اسكندرية ليه» هم نموذج أحمد عدوية أو «دراكولا» بكل ما يمثله فى الفيلم .. وليست نماذج الجهل والسوقية والاستغلال كما يرمز لها دراكولا فى «انياب» هى التى رفضت «اسكندرية ليه» ..

* واذا كان المقصود هو التعريض بمن رفضوا «اسكندرية ليه» والسخرية بهم فقد حقق المشهد أو المشاهد المعروضة منه فى «أنياب» أثرا عكسيا.. فهى مشاهد متنافرة غامضة خارج سياق الفيلم بحيث نتعاطف مع عدوية وليس ضده وهو يطالب بأن يفهم.. وهذا من حقه.. وهنا يكون الردعليه مفرطا فى السذاجة عندما يقول على الحجار «انه فاز بجوائز عديدة».. فليس هذا مبررا لان يكون أى فيلم فى العالم غامضا.. فضلا عن أن الفيلم يصنع أولا لجمهوره كما قلنا وليس للمهرجانات أو للجوائز.. الا اذا كان هذا اعترافا غير مقصود بأن هذه الافلام تصنع فقط من أجل الجوائز ..

* ليس هناك أى وجه للمقارنة بين جرأة يوسف شاهين على التجريب وجرأة محمد شبل.. وهناك فرق ضخم جدا بين فنان يرى من حقه أن يجرب اشكالا وأساليب جديدة بعد ثلاثين عاما من العمل السينمائى حقق فيها كل الخبرة التكنيكية الممكنة ووصل إلى مستوى عالمى بالفعل ويجرب وهو يعرف صنعته جيدا على الاقل.. وبين فنان يجرب قبل أن يصنع شيئا عاديا او تقليديا يثبت به أولا أنه يعرف الصنعة نفسها.. ولكى يبدو فقط طليعيا ومغامرا ولكى يصبح فيلمه الاول قفزة جبارة جريئة ومختلفة ..

وليس من حق أحد أن يحجر على أى فنان أو أن يكون وصيا عليه فيحدد له الاسلوب الذى يبدأ أو ينتهى به.. ويختار له الشكل أو المنهج.. فهذا هو صميم حق الفنان فى المغامرة.. وأى مغامرة تستحق الحماس والتشجيع بلا أدنى شك لكى تخرج كما قلنا من دائرة السينما المصرية التقليدية المستهلكة.. المهم أن تقنعنا نتيجة العمل النهائية بأنها كانت تستحق المغامرة.. والمستوى الفنى والموضوعى هو الفيصل النهائى والوحيد فى تقسيم أى عمل جديد أو قديم.. مغامر أو تقليدى ..

واتصور – وهو مجرد تصور شخصى – ان «أنياب» هو عمل يدارى تخبطه الشديد فى الفكرة والاسلوب معا بكثير من الادعاءات.. وانه لجأ إلى هذا الشكل –

أو الاشكال العديدة المتنافرة - فى البناء لكى يدارى فقره المدقع فى الموهبة ..

والغريب أن مشكلة «أنياب» مختلفة تماما عن مشكلة «اسكندرية ليه» لو كان صحيحا أن هناك أية صلة بين الفيلمين.. فاذا كان تعليق «أنياب» على موقف الجمهور من «اسكندرية ليه» هو أن الناس «لم يفكروا» والا لكانوا قد فهموا.. فان الرد البسيط على هذا الادعاء هو انه حتى الذين فكروا طويلا ومليا لم يفهموا.. لأنه كان لابد ان يفكروا بالضبط كما يفكر يوسف شاهين.. وهذا أخطر أنواع «الفن الذاتى».. فضلا عن أنه يتطلب قدراً من العبقرية ليس متوافرا للجميع.. دعك من قضية المسئولية الاجتماعية للفنان.. وهى أن يحسب قدرة جمهوره على التفكير وعلى ملاحقة أفكاره الفذة والخارقة قبل أن يقدم لهم فيلمه..

ومع ذلك فلم تكن مشكلة «انياب» هى الفهم أو عدم الفهم.. فكل شىء فى الفيلم واضح جدا ومفهوم وإلى حد السذاجة المباشرة.. بل أن الاشياء مكتوبة على الشاشة.. فهذه «خناقة» وهذا «طاخ» وذلك «طيخ» وتلك «طوخ».. ولأسباب مجهولة تماما الا اذا كانت بهدف السخرية من الافلام المصرية.. وهنا لابد أن نسأل المخرج: اذا كنت تسخر من «طاخ طيخ» فى خناقات السينما المصرية.. فلماذا قدمت أنت نفسك خناقة بين دراكولا ومساعده؟.. وما هى مناسبة السخرية أصلا من السينما المصرية فى فيلم كهذا تتحدث فيه عن شىء مختلف عما تتحدث عنه دائماً تلك السينما ؟..

ولكن المسألة بالتأكيد ليست مجرد السخرية من السينما المصرية . بدليل أن المخرج يلجأ إلى الكتابة على الشاشة أيضاً - وكما كان يحدث فى السينما الصامتة - فى مجالات لا علاقة لها بالسخرية من تلك السينما.. كان يكتب لنا مثلا: «وفى نفس الوقت فى حجرة على».. ثم «وفى نفس الوقت فى حجرة منى».. وهى مسائل لا تسخر من أى شىء.. وفى نفس الوقت لا تضيف أى شئ .. حيث أن أى طفل يشاهد الفيلم ويجد الكاميرا تنتقل إلى حجرة منى سيدرك على الفور أنها حجرة منى.. ولكنها «حركة».. مجرد أن المخرج يريد أن يكتب على الشاشة ليصنع شيئاً غريبا.. تماما مثل «وسائل الايضاح».. حين يرسم مصباحا كهربائيا بجوار رأس الاحدب شلف «بفتح الشين واللام وهو اسم غريب جدا ولكن لابد أنه يرمز لشىء خطير هو الاخر!» الذى يلعب دوره عهدى صادق لكى يشرح لنا - وهو يسخر منا نحن هذه المرة - «أن هناك فكرة اضاءت» فى رأس شلف : وانواع كثيرة

مشابهة من «الهزار».. فالمخرج اختار أن «يهزر» معنا وبدون أى مناسبة ولكن ليوضح لنا كل شيء ولكى لا يصبح لدينا حجة فى عدم الفهم ..

ومن هنا فكل شيء فى «أنياب» مفهوم وواضح وضوح الشمس.. وابتداء من المتفرج الامى إلى بائع السميط يفهم أن دراكولا الذى يلعبه عدوية هو سفاح ومصاص دماء ورجل مستبد وأمير ظلام وأشياء كثيرة جدا.. يحكم قصرا أو قلعة رهيبة يتبعه فيها جيش صغير من مصاصى الدماء لا ندرى علاقته بهم بالضبط.. هل هم أعوان أم أتباع أم ضحايا.. هل هم ضده أم معه.. لأن الوحيد الذى نرى له موقفا واضحا هو معاونه الاسود طلعت زين الذى يقرر الثورة على تسلطه وتحكمة فيهم فيقرر أن يتصدى له وان يقول لا.. ولكنه يأخذ هذا القرار «الثورى» الخطير وهو يأخذ «دش» فى البانيو ليعرض علينا مفاتن جسده.. بل ويقدمه المخرج فى «لقطة اغراء» وهو يهم بخلع سرواله فى البانيو مما أثار شهقات الجمهور القليل جداً فى دار العرض.. ولكن مما أثار دهشتهم أيضاً والمضحك .. أن هذا الثائر الاسود - ولا ندرى لماذا كان أسود بالذات - يقرر الثورة على ذلك الحاكم المستبد لسبب غريب جدا.. هو أنه كان يطمع فى الاستيلاء على «البنت» التى لجأت إلى القصر مع خطيبها - منى جبر - ولكن الزعيم دراكولا استولى عليها لنفسه.. فهو ليس اذن اقل فسادا وشراهة وانحطاطا من سيده.. والصراع صراع مصالح فى الأساس.. وليس قضية حرية وعبودية ..

وهكذا يلعب محمد شبل لعبة السياسة بسذاجة.. فهو حين يرمز بدراكولا لقوة القهر والاستبداد والاستغلال وبكثير من الادعاء المقحم والمدرسى..يحلل صور هذا الاستبداد والفساد تحليلا شديد الهزال وإلى حد يثير التعاسة حقا.. فقد اتضح أن المشكلة هى فى الميكانيكى الذى يبالغ فى أجر أصلاح السيارة.. والجزار الذى يرفض البيع بالتسعيرة.. والتاكسى الذى يرفض أن يقف لسيدة حامل.. والسباك الذى يطلب ١٥ جنيها فى جلدة حنفية.. وصاحب العمارة الذى يطلب خلوا.. وكل صورة من هذه الصور نراها فى شكل واقعى حى مختلف تماما عن بقية شكل الفيلم الذى أريد له أن يكون «فانتازى» أى خياليا ..

وهذه الصور - مع لقطة لابد منها لماتش كورة واتوبيس مزدحم - هى صور الواقع الوحيدة فى هذا الفيلم.. أى أن هذا هو الواقع الذى يريد الفيلم أن يتحدث عنه.. والجزار والسباك والطبيب ومدرس الدروس الخصوصية هم مصاصو الدماء

الحقيقيون فى «أنياب» محمد شبل. وهى صور كاريكاتيرية ركيكة جدا وشديدة السخف.. فضلا عن أن الصحف اليومية تهاجمها بأعنف واوضح وافضل من ذلك كل يوم ..

ولا أحد فى النهاية يمكن أن يقيم فيلما كاملا على مجموعة صور كاريكاتيرية.. والا أصبح صلاح جاهين أو مصطفى حسين اعظم مخرج فى العالم..

دعك من المضمون.. فماذا عن المستوى التكنيكى ؟

إن كل صورة من هذه الصور الكاريكاتيرية للمستغلين البشعين ومصاصى الدماء الخطرين جدا.. تتم صياغتها فى مشهد طويل شديد الإملال.. ينتهى بضحكة مدوية من حسن الإمام المعلق بأعلى سلم فى مكتبة صعد عليه ليحضر كتابا عن دراكولا ثم نسيه المخرج فوق فلم ينزل!!.. وهكذا وبهذا التتابع الممل.. نرى مشهدا.. ثم ضحكة ساخرة مجلجلة لحسن الامام... ولمجرد أن هذا الجزء كله من الفيلم - وهو صلب بناء الفيلم كله - يبدأ بحوار ساخن بين حسن الإمام الذى يؤكد أن مصاصى الدماء موجودون فى كل مكان.. وأحمد عدوية «دراكولا» الذى ينفى أن هناك أى مص لأية دماء !!

وقد تسالنى عن دور حسن الامام أو وظيفته فى فيلم كهذا.. فاقول لك: ما اعرفش..!

ولكن يبدو - والله أعلم - أنها نفس وظيفة الكتابة على الشاشة والرسوم ووسائل الايضاح الاخرى على طريقة «شرشر».. أى مجرد «حركة» تجعل الفيلم جديدا وتجريبيا ..

فاعلانات الفيلم تقدم بكل فخر حسن الامام قائلة : «ولاول مرة مخرج الروائع» .. ثم تكتب تحت اسمه فى التيترات : «يرقص ويغنى ويمثل» وهى عبارة أخرى تسخر من السينما المصرية .. ولكن حسن الامام يرقص ويغنى ويمثل فى الفيلم لكى نسأل بالضرورة : لماذا ؟ ..

والسبب واضح : ان محمد شبل اراد أن يختار أكبر مخرج مصرى ارتبط اسمه بالسينما التجارية لكى يقدم موضوعه من خلاله .. ولكى يجعله هو الذى يحكى «الحدوته» .. وهى هنا حدوته «دراكولا مصرى» .. وسواء وفق شبل فى هذا الاختيار أم لا .. يظل السؤال الاهم : ولماذا دراكولا مصرى ؟ ..

واذا أراد أى مخرج شاب أن يتحدث عن الواقع المصرى فلماذا يتعامل مع هذا

الواقع من خلال «الهزار» الساذج والخالى من ذرة «ظرف» أو خفة دم واحدة أولا .. ثم من خلال شخصية سينمائية وروائية غريبة عن هذا الواقع المصرى ثانيا .. ومعروفة فقط لشريحة محدودة جدا من جمهور السينما الاجنبية الرديئة هى شخصية دراكولا .. ثم يبدأ عمله كله بشرح هذه الشخصية وتاريخها وأصلها فى الادب ثم فى السينما من مقاطعة ترانسلفانيا فى وسط أوربا و إلى أدق تفصيلات الحياة المصرية الراهنة ... وما هى الشطارة فى «لغة» ملتوية جدا ومفتعلة كهذه ؟ ..

إن الفيلم هو نكتة كاملة على المستوى السياسى .. لأنه يتعامل مع الواقع بأسلوب الاغراب الذى لا يصل ولا يوصل شيئا لجمهوره المقصود .. ليس بسبب عدم الفهم او عدم القدرة على التفكير التى قذفها على هذا الجمهور مقدما .. فكل شيء واضح ومفهوم بلا أى معاناة فى التفكير كما قلنا .. وانما بسبب غرابة ما يحدث على جمهور يريد المخرج - فيما اتصور - ان يأخذه من سينما حسن الامام .. ثم بسبب ضحالة الافكار التى يطرحها وتشويشها .. ثم بسبب - وهذه هى الكارثة الحقيقية - خطأ تحليلاته .. فهو يعالج الامور من السطح .. بل من السطح الهش جدا والخادع .. وليجعل المسائل كلها نوعا من الهزار والرموز الساذجة .. وهو هزار ياليته يتمتع بذرة خفة دم .. !!

أن البطل المنقذ المخلص - بتشديد اللام - فى هذا الفيلم ليس هو سكان القلعة الذين امتص دراكولا دماءهم وحولهم بالتالى الى مصاصى دماء .. وليس الشاب والفتاة اللذين وقعا فريسة فى هذه القلعة واللذين يمكن أن يكونا رمزا للناس العاديين أو الضحايا .. فنحن لم نر لهما أى دور ايجابى .. وإنما هو الخادم القزم الإحدب المقيد بالسلاسل والذى لم تحدث لحظة تنوير أو تحول واحدة غيرت موقفه لانقاذه هذه الفتاة منى جبر بالذات وليس كل الضحايا السابقين .. سوى ان المخرج رسم لمبه كهرباء على الشاشة فاضاءت تفكيره .. وهو الذى فتح النوافذ لتدخل الشمس وتحترق الدراكولات .. ولكى نسأل بالضرورة : لماذا هو أحدب مشوه ؟ ولماذا هو قزم ضئيل ؟ والى من يرمز ؟ ولماذا لم تجيء الثورة من الاصحاء والاقوياء أو حتى العاديين ؟ ..

ولكن من العبث مناقشة «الانياب» موضوعيا او فكريا ؟ .. هل تناقشة اذن تكنيكيا ؟ ..

حسنا .. ان الذين يختارون أسلوب «التجريب» يكونون مسيطرين اولا على

أدواتهم السينمائية، وليس كما رأينا هنا .. فلا تكوين ولا تشكيل ولا اختيار لزاوية كاميرا ولا توجيه لممثل ولا ديكور ولا ماكياج ولا شئ اطلاقا .. وانما مستوى بدائى تماما فى كل هذه المفردات .. يؤدى حتى الى أسوأ مستوى تصوير لمصور جيد مثل محسن نصر .. وأسوأ مستوى مونتاج لعادل منير الذى كان الله فى عونه فى مجرد ربط لقطات ومشاهد مفككة مهلهلة لا يربطها أى رابط .. لان البناء الدرامى نفسه مهلهل من الاصل فى قفزات واستكشات لا يمكن أن يربطها أى شئ .. ولكن ما يتحمل مسئوليته عادل منير هو الاستسلام للثرثرة التى لا حد لها فى المادة المصورة والتى كان لابد من حذف نصفها لتحقيق نوع ما من التدفق والايقاع بدلا من هذه اللحظات القاتلة التى تجر بعضها بعضا كسيقان متثاقلة فى الرمال .. فضلا عن كمية الاقنعة للوجوه الدميمة الشيطانية والحروق والتشوهات التى عرضها المخرج بتطويل وتلذذ سادى فظيع محققا اكبر كمية «قرف» فى تاريخ السينما المصرية ..

ولقد اراد المخرج المنتج ان يكون شاطرا فتصور ان الاسلوب الموسيقى الراقص يمكن أن يشد المتفرج المصرى .. فقدم سلسلة متوالية من الاغانى والاستعراضات الركيكة وراء بعضها وبافتقاد كامل لأى حس استعراضى او غنائى .. وقد يكون فقر الانتاج هو السبب جزئيا ..

ولكن فقر الانتاج ليس عيبا الا عند التصدى لمسائل اكبر من قدرة المنتج .. وبنصف ميزانية هذا الفيلم .. وبثلاثة ممثلين فقط وربما فى ديكور واحد وربما فى الشوارع .. كان يمكن انتاج فيلم اعظم من هذا بكثير .. لو كان هناك فقط فكر أوضح وأكثر تواضعا وأقل ادعاء.

ولكن المنتج الذى اراد أن يصنع فيلما طليعيا .. وان يسخر من السينما التجارية ويستخدم اساليبها فى نفس الوقت .. اراد ان يلعب بورقة أحمد عدوية أيضا متخيلا أنه سوف «يكسر الدنيا» .. فجعله يمثل طول الوقت .. ويغنى طول الوقت .. ووضع على لسانه كل العبارات اياها من «سمك لبن تمر هندى» إلى «يالهو بالى» الى «جهرشة» .. وانا وعدوية ومحمد شبل نعرف كلنا معنى «جهرشة» ولكن هذا الفيلم بالتأكيد هو «جهرشة» .. ومع ذلك فان احدا لم يذهب حتى من اجل عدوية .. شوفوا حكمة ربنا .. !!

مجلة «الكواكب» - ٨ / ٩ / ١٩٨١

أفلام عام : ١٩٨٢

«أشياء ضد القانون»

رؤية غير عصرية بالمرة.. لبعث تولستوى !

فى مقدمة فيلم المخرج الشاب أحمد ياسين **«أشياء ضد القانون»** عبارتان جديرتان بالاهتمام.. الأولى يهدى فيها منتج الفيلم - الشاب ايضاً - محسن علم الدين فيلمه إلى رواد السينما المصرية.. وهى لفتة جميلة من منتج يريد أن يؤكد عرفانه لفضل جيل سابق.. على عكس ما يشاع عن السينمائيين الشبان من أنهم يتنكرون لاساتذتهم.. وهى لفتة تؤكد من جانب آخر مستوى اخلاقيا راقيا لدى جيل جديد من المنتجين يمثلهم محسن علم الدين.. يحاول به أن يقدم مفهوما آخر للمنتج غير مفهوم التاجر الشاطر - واحيانا الجشع - الذى لا يعنيه سوى «تعبئة» أى غذاء فاسد فى علب الافلام من اجل البيع.. والذى يحاول ايضا فى فيلمه السابق **«الحب وحده لا يكفى»** ثم فى **«أشياء ضد القانون»**.. أن يقدم شيئاً جادا يحمل قيمة فنية وموضوعية مختلفة عن قيم السينما السائدة والسهلة.. وبقدر لا شك فيه من حسن النية و«طهارتها».. أما أن تتحقق هذه النوايا الطيبة أو لا تتحقق فى الفيلم نفسه.. فهذا موضوع آخر طبعاً !.

وقد يقودنا هذا إلى العبارة الأخرى المكتوبة فى مقدمة الفيلم.. فكاتبا السيناريو والحوار مصطفى محرم وبشير الديك يحرصان على تأكيد أن فيلمهما هو رؤية عصرية لرواية «البعث» لتولستوى.. وهى اشارة أمينة للمصدر الاصلى اصبح لا يحرص عليها شبان آخرون «شطار» جدا يلطشون القصص وحتى الافلام الجاهزة بطريقة «نقل المسطرة» دون أن يحسوا - لفرط شطارتهم - انهم مطالبون بان يقولوا

أى شيء لاى أحد ..!

ولكن حتى هذه الامانة المشكورة لم تمنعنى من تساؤل لابد منه.. حتى قبل أن يبدأ الفيلم.. وهو: ولماذا اعود فى عام ١٩٨٢ لارى فيلما مصريا ماخوذا عن «بعث» تولستوى؟.. أن «الرؤية العصرية» نفسها ليست مبررا مقنعا لذلك.. صحيح أن السينما فى العالم كله تلجأ أحيانا إلى روائع الادب العالمى لتقدمها أما كما هى واما برؤية جديدة أو تفسير جديد.. وليس هناك قانون يمنع تقديم شكسبير مثلا فى أى وقت وفى أى فيلم.. ولكن هذا دور «السينما المرفهة» التى حلت كل مشاكلها وعالجت كل موضوعات البلد الذى تصنع فيه فبدأت تمارس «ترف اعادة التراث» وتسلى نفسها باعادة رؤية هاملت أو جوليت أو جان فالجان بمنطق عصرى.. ورواية تولستوى على عينى وراسى كعمل كلاسيكى خالد ولكنه لم يكتبها أصلا وفى ذهنه أن كاتبى سيناريو شابين ناجحين جدا.. ومخرجا مصريا شابا بدأ يثبت قدميه فى السينما يمكن أن يحولوها إلى فيلم مصرى يعرض على جمهور مصرى فى الثمانينيات من قرن تال.. الا اذا كانت الدنيا قد ضاقت فى عيون الشبان الثلاثة تماما وأصبحت حياة الناس من حولهم وفى عصرهم مجدبة تماما وخاوية ومغلقة ولا يحدث فيها شيء أبدا يمكن أن يصبح فيلما.. ويخيل إلى أن هذا غير صحيح.. فلا المجتمع المصرى – وفى هذه الظروف بالذات أو حتى قبلها بكثير أو قليل حين بدأ صنع الفيلم – مجدب أو خاو أو مفلس من القصص والافكار والمشاكل والصراعات والبحث عن حلول والرغبة المستمرة فى التغيير والتطوير.. ولا السينما المصرية من ناحيتها مزدهرة جدا «ومنشكحة» جدا بعد أن عالجت كل الموضوعات المصرية الملحة أو حتى غير الملحة بحيث لم يبق أمامها سوى التقليب فى أوراق تولستوى.. ولا حتى مصطفى محرم وبشير الديك كاتبان منعزلان عن الواقع المصرى أو مفلسان أو عاجزان عن البحث عن قصة مصرية أصيلة.. وانما كل منهما على العكس حرفى متمكن وناجح ومنتشر.. و«دراما تورجى» من الطراز الاول القادر على تحويل أى شيء إلى سيناريو وحوار ..

الاعتراض هنا اذن وأولا على تجاهل كل ماتوحى به حياتنا الفعلية الان – وحتى أمس – من افكار واللجوء إلى تولستوى ..

ولكنه اعتراض لا جدوى منه ولابد من تجاوزه لنتأمل ما يقدمه الفيلم نفسه.. مفترضين أن احدا لم يقل لنا من البداية اننا سنرى «بعث تولستوى».. أو اننا لم

نكن سنلاحظ هذا حتى لو لم يقله لنا أحد ..

فى الفيلم فكرة نبيلة جدا وجديرة بالاحترام.. وهى أن ظروف المجتمع الصعبة تدفع الضعفاء إلى طريق الشر بحيث لا تترك لهم مجالا للتراجع.. وأن ادعياء القيم وحماة الفضيلة هم الذين يدوسون قيم الاخرين ويوزعون «الشرف» بمعرفتهم ..

ولكن محور العمل هنا أيضاً ومرة أخرى - ربما هى المرة الالف - عن شخصية بنت الليل.. وهو تقليد تاريخى أو «فولكلورى» فى السينما المصرية عبر كل أجيالها.. القديمة والجديدة معا.. العجائز والشبان.. سواء الذين يملكون رؤية «عصرية» أو رؤية «متحفية» أو الذين لا يملكون رؤية أصلا.. فعلى مدى تاريخها كله كانت السينما المصرية مولعة جدا بشخصية بنت الليل.. ولو اننا أجرينا احصاء رسميا بعدد الافلام المصرية التى تدور بشكل أو بآخر حول موضوع البنت التى فقدت شرفها إما بارادتها واما نتيجة «خدعة» ما أو ضغوط ما.. لوجدناها ٩٠٪ على الاقل من مجموع أفلامنا.. وفيلم «ليلى» نفسه الذى اعتبرناه أول فيلم روائى مصرى والبداية «الرسمية» للسينما المصرية عام ١٩٢٧ والذى مثلته عزيزة أمير واخرجه وداد عرفى واستفان روستى.. كان يدور حول مأساة بنت غلبانة جداً مطعونه فى شرفها ..

ولقد كان موقف السينما المصرية من مأساة بنت الليل أو حتى البنت المسلوبة الشرف رغم أرادتها.. موقفا مثيرا دائما لاقصى الدهشة.. فهو موقف متعاطف ومشفق جدا ومتفهم يصل إلى حد التشجيع.. فقد جعلتها كل الافلام وفى كل العهود ومن مختلف وجهات النظر والمدارس السينمائية.. مظلومة ومغلوبة على أمرها.. ولكنها تقطر خيرا ونبلا فى أعماقها ووسط كل العناصر الشريرة المحيطة بها.. وبعض الافلام جعلتها أحيانا زعيمة وطنية تقود المظاهرات.. والفكرة لا أعتراض عليها فى ذاتها.. فمنذ «نانا» أميل زولا والى «مومس سارتر الفاضلة» تتردد هذه الفكرة كثيرا فى الاداب العالمية.. ولا يجادل أحد فى أن بنت الليل يمكن أن تحمل كثيرا من قيم الشرف والفضيلة المختلفة عن القيم المعترف بها لدى المجتمع الرسمى أو الشرعى.. فمفهوم الفضيلة والشرف نفسه مفهوم نسبى فى مجتمع معين وزمان معين وظروف محددة وحسب موقف ووجهة نظر من يحدد هذا المفهوم .

ولكن اليس غريبا «شوية» أنه من بين كل العناصر المظلومة والشريفة والتى طحنتها ظروفها القاسية.. لاتختار السينما المصرية وبكل هذا الحماس والاصرار التاريخى.. سوى بنت الليل أو الراقصة أو «العالمة» أو الفتاة مكسورة الجناح التى

ضحك عليها فريد شوقى او صلاح نظمى أو حتى محمود ياسين وسعيد صالح نفسه و«سقاها حاجة صفرة» ؟!

واذا كنا قد وجهنا هذا السؤال لحسن الإمام عشرات المرات وهو الرجل الذى لم يدع شيئا ولم ينكر ابدا أنه يحب هذا النوع من الميلودراما وأن هذه هى مدرسته وأسلوبه فى السينما.. فالا نوجهه لمصطفى محرم وبشير الديك واحمد ياسين الذين وان لم يزعموا انهم يصنعون سينما مختلفة فهم محسوبون على الشبان رغم أنفنا وانوفهم على الاقل بحكم «أربعين سنة سينما» تفصلهم عن حسن الأمام ؟

محمود ياسين كالعادة هو وكيل النيابة «البيه» الناجح ذو السلطان والهيلمان والذى يشرب «السوبر» فى أول مشهد و «الكنت» فى المشهد التالى مباشرة – ولسبب غير واضح – يصادف فى تحقيقاته اليومية مع المجرمين والمنحرفين بنت الليل أزهار (مديحة كامل) التى سيقت أمامه متهمة فى قضية دعارة.. فيتذكر انها عنايات التى نفهم على الفور أن لها قصة ماضية معه.. وفى سلسلة من «الفلاش باكات» نرى أنه كان طالبا فقيرا فى الحقوق يسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت تسكنه الفتاة الجميلة وأهلها الفقراء.. وكما نرى فى السينما المصرية وحدها فان العائلة الفقيرة اللى مش لاقية تاكل.. لابد اذا كان يسكن فوق سطوحها شاب فقير وأعزب.. أن تقدم له كل شىء.. من الطعام إلى الرعاية الطيبة إلى حب ابنتهم الحسناء نفسها.. ولقد سكنت طوال حياتى – وكنت طالبا فى الجامعة أيضاً والله العظيم ينتظرنى مستقبل باهر باذن الله – فوق «اسطح» كثيرة جدا.. ولم يرسل لى أحد صحن طعام واحدا.. وانما كنت الاحظ دائما فى الطلعة والنزلة أن كل ابواب الشقق تصفق فى وجهى.. ولكننا نرى مديحة كامل فى هذا الفيلم تصعد إلى حجرة الشاب البائس محمود ياسين باستمرار وتقضى معه الساعات وكنت أتوقع أن تظهر زينات صدقى فى أى لحظة لتملأ له اللمبة بالغاز كما كانت تفعل دائماً مع عبد الحليم حافظ وعبد السلام النابلسى..

كل هذا لكى يصل بنا الفيلم إلى القصة التى لابد أن نتوقعها.. أن البنت أحبت الشاب وحلمت بالزواج منه فسلمته جسدها.. ولكنه خدعها كالعادة وهجرها بمجرد انتهاء دراسته.. لاننا التقطنا من عبارات حوار قصيرة جداً وموجزة.. أنه انتهازى وطموح.. يرتبط بعلاقة غامضة بأستاذه فى الجامعة الدكتور راشد (عماد حمدى) ويريد أن يتزوج ابنته اجلال زكى المتكبرة المتعجرفة بدون سبب.. ولا يقول لنا الفيلم

شيئاً عن هذه العلاقة الغريبة بين أستاذ القانون الكبير والغنى جدا كما هى العادة فى الأفلام.. وبين تلميذه.. فلم يكن هناك سبب منطقى واحد لهذا الأعجاب الشديد الذى يصل إلى حد التبنى.. فالاستاذ مهتم به جدا وكأنه تلميذه الوحيد.. وهو يوجه مستقبله.. ويزوره فى حجرته البائسة وهو مريض.. ثم يساعده فى التعيين فى النيابة.. ثم يزوجه ابنته الجميلة المثقفة الغنية وكأنها «بايرة».. وكأنه هو «لقطة».. ودون أن يشير لنا الفيلم إلى أى سوابق حب بينها وبينه.. بل اننا على العكس نراها عبر الزواج لا تحتمله ولا تطيقه لمجرد أنه يتأخر فى المواعيد.. وهذا ليس سببا منطقيا لكل هذا الغضب.. لانه لم يكن هناك سبب منطقى لهذا الزواج أصلا الا من وجهة نظر الشاب الانتهازى.. وما هو دافع الأستاذ.. وما هو دافع ابنته نفسها لزواج «شيطانى» كهذا وغير متوافق !.

ونحن نفتقد المنطق ايضا بعد ذلك حين نتابع مصير الفتاة المخدوعة نفسها أزهار أو عنايات.. فهى تتمادى أولا وأكثر من اللازم فى انكار شخصيتها أمام وكيل النيابة الذى تسبب فى مأساتها مع أن المنطقى أكثر أما أن تنفجر فى وجهه غاضبة وأما أن تنهار أمامه ليصنع لها شيئاً ينقذها مادامت أعماقها نظيفة كما رأينا.. ثم من خلال عدة «فلاش باكات» أخرى نعرف أنها تحطمت تماما لخبر زواج حبيبها المخادع الكاذب.. ثم وفى لقطة واحدة نراها تتحول إلى عاهرة محترفة.. ولمجرد أن القواد المحترف الشرير التقليدى التاريخى أيضا فى السينما المصرية زغلول (سعيد صالح) رآها مكومة فى الطريق بصرة ملابسها أمام وكره فى احدى الليالى.. فنفهم أنها هربت بفضيحة شرفها المسلوب من عائلتها.. وعبثا نتساءل أين ذهبت بعد ذلك وقبل أن يلتقطها القواد.. وعبثا نتساءل لماذا لم تنهار أمام الف بيت آخر لالف رجل شريف.. وكيف اختارت أن تنهار أمام القواد زغلول بالذات.. فهكذا تشاء الدراما أو على نحو أكثر دقة «الميلودراما».. وعبثا نتساءل أيضاً كيف حولها القواد إلى عاهرة.. وكيف تزوجها ليتاجر بجسدها.. وكيف اقتنعت هى بهذه السهولة مع أن تركيبتها السابقة لا توحى بذلك.. فقد كانت فى الحدود التى قدمها لنا الفيلم.. فتاة عادية جداً مستقيمة جداً حتى عندما أخطأت فبدافع الحب والحلم بالزواج من «افندى متوظف».. وهو حلم مشروع جدا لكل بنت مصرية ..

ولكن هذا التحول الخطير جدا فى حياة أى بنت فى العالم من شريفة إلى عاهرة.. هو اسهل تحول فى السينما المصرية.. وهى لا ترى نفسها مطالبة بشرحه

أو تبريره أو تعميقه.. وإنما هو الحل الجاهز الفورى لمشكلة أى بنت تواجه أى مازق.. فهى أما أن تتحول إلى بنت ليل محترفة وكأنها كانت جاهزة لذلك من يوم مولدها.. واما أن تدخل فورا إلى اقرب كاباريه لتصبح راقصة أو مغنية فى أحسن الظروف.. وكأن كل البنات اللاتى يواجهن مأزق من هذا النوع يكن قد تدربن سرا وطول عمرهن على الرقص والغناء.. وكانت أصواتهم جميلة جدا بس هم واهاليهم ماكانوش عارفين ..

وهذا الانهيار الكامل فى حياة فتاة تعرضت لهذه الظروف جائز ومحتمل.. وهو مقنع بمنطق تولستوى فى عصره وفى إطار نظرته الرومانتيكية الانسانية للشخصيات المسحوقة أو الملفوظة من المجتمع.. ولكنه ليس منطقيا فى ظروف عصرنا.. فأنا أزعم أن أمام البنت الآن حتى لو تعرضت لنفس مأساة أزهار أو عنايات.. ألف فرصة وفرصة لحياة اشرف لو كانت حقا راغبة فى ذلك.. وأزعم أيضا أن شخصية القواد بالشكل الذى رأيناه فى هذا الفيلم لم تعد موجودة.. فهو جماع لكل ملامح القواد فى السينما المصرية.. بينما القوادون الآن مختلفون وأكثر عصرية وذكاء من أن يمارسوا عملهم بهذه الجرأة والوقاحة مهما قيل عن مظاهر الفساد هنا أو هناك.. أن قوادا فى مثل ظروف وامكانيات زغلول أبو شنب (سعيد صالح) الذى رأيناه فى الفيلم لا يستطيع ان يطارد فريسته بكل هذا الاصرار والتبجح متحديا حتى نفوذ وكيل نيابة فى عنفوانه.. يقتحم وكره ويضبطه مع نسائه ثم يخرج كالشعرة من العجين ليعود فيتآمر مع أستاذ قانون كبير ويمارس أعمال الاجرام والبلطجة بهذه الحرية والثقة وينتصر فى كل مرة.. ولمجرد أن رجل القانون يسانده فى السر انتقاما لكرامة ابنته التى طلقها زوجها من أجل بنت الليل.. ولم أستطع أن أقتنع ابدا بأن زغلول أبو شنب القواد الذى يسكن عشة يديرها للدعارة يمارس عمله بهذه الحرية.. وينجح فى تحطيم مستقبل وكيل نيابة وكأن كل أجهزة القانون تدعمه.. وحتى حينما حاول وكيل النيابة المستقيل أن يبدأ حياة جديدة مع بنت الليل التى سبق أن حطم حياتها ويحاول أن «يبعثها» من جديد.. فان القواد يرسل لها ببساطة رجلا يحاول اغتصابها لكى يدهم البوليس الشقة فيضبطها بتهمة العودة للدعارة.. وانا لست رجل قانون ولكن يخيل إلى أن القضية ملفقة ومضحكة لان مظاهر الاغتصاب العنيف واضحة فى صرخات الفتاة وملابسها الممزقة ومهما كانت لها سوابق.. والا أصبح من حق أى صعلوك أن يغتصب بالقهر أى امرأة لمجرد أن لها

«ملف».. وتصبح هى المخطئة.. ومهما كان القائم بالضبط متواطئا ضدها ..

كل هذا لأن الفيلم أوقع نفسه فى قصة من عصر غير عصره.. كانت ظروف الناس واقدراهم خاضعة لظروف غير ظروفه.. وهو لم يقدمها برؤية عصرية كما زعم.. فقد كان «عصرنا» غائباً تماما من الفيلم.. فنحن لم نر غير شخصيات الفيلم المعدودة.. ولم نخرج الا من ديكور إلى ديكور.. ولم نعرف شيئاً ابدا عن العالم الذى يحدث فيه كل هذا ولا عن الزمن.. ممكن جدا أن تكون احداث هذا الفيلم قد حدثت فى الثمانينيات.. وممكن أن تحدث فى السبعينات.. بنفس البساطة التى يمكن أن تحدث فيها فى الاربعينيات.. فليست هناك أية اشارة لاى زمن أو ظروف اجتماعية أو ناس أو شوارع تشم منها رائحة زمن أو حياة..

بل ان منطق الاربعينيات هو الاكثر صحة.. فنحن لا نبتعد كثيراً عن سينما الأربعينيات.. البنت المغلوبة على أمرها.. والشرف المسلوب.. والشاب الذى يحاول ان «يصلح غلطته».. والمحكمة.. ويا حضرات القضاة ان موكلتى الماثلة أمامكم.. والقواد الشرير الذى يرتكب كل الموبقات.. وبيت الدعارة الملئ بألف امرأة فاضحة الضحكات.. والمعلمة.. وصبى المعلمة المخنث.. وسهرات الطرب والمجون الوهمية.. وحتى عندما يلجأ الفيلم إلى عنصر «الفرفشة» التجارى فهو يلجأ إلى مطرب اسمه فايد محمد فايد يغنى لربع ساعة بينما جسد راقصة يتلوى: «يا منعنشة يابتاع اللوز.. بدى الاعبك فرد وجوز».. ولم يكن ناقصا بالضبط سوى نفس موسيقى فؤاد الظاهرى ونفس «آه يازين» وكأننا نعود لنرى **«شباب امرأة»**.. والقياس مع فوارق كثيرة جدا ..

فى الفيلم اداء جيد لمحمود ياسين فى حدود الشخصية المرسومة له وكما عودنا.. واداء جيد جدا لمديحة كامل التى تطورت كثيرا جدا واصبحت ممثلة مكتملة حقا فى **«عيون لا تنام»** وفى هذا الفيلم.. واداء ممتاز وملىء بالحيوية لسعيد صالح الذى لا يتصور الفيلم بدونه.. ثم تصوير جيد لعصام فريد.. وديكور جيد لنهاد بهجت الذى يتفوق بالذات فى الديكورات الفقيرة وكأنه عاشقها.. ولكنى كنت اتصور شيئاً آخر بالتأكيد من كاتبى سيناريو شابين.. ثم من مخرج شاب لابد أن يكون مختلفا فى افلامه القادمة.. لانه قادر على ذلك !.

مجلة «الكواكب» ٢٣ / ٢ / ١٩٨٢

تأملات فى فيلم قديم :

عبد الوهاب و ٣٨ سنة على «رصاصة فى القلب»

فى أول مشهد من فيلم **«رصاصة فى القلب»** نرى عبد الوهاب كعادته شابا وسيما شديد الأناقة والجاذبية – حتى قبل أن يطلق صوته الجميل بالغناء – محاطا بباقة من الحسناوات يتضاحكن من حوله فى مرح صاخب.. ونفهم أنهن يحتفلن بعيد ميلاده.. وتداعبه احداهن قائلة أنها اعدت له (صينية بطاطس) رائعة.. فيعلق ضاحكا: «كدة.. ده توفيق الحكيم لو عرف أنك بتعرفى تعملى صينية بطاطس حيتجوزك فوراً..» فتبدى الفتاة علمها بهذه الفكرة وتقول ما معناه: «بعد الشر يا خويا.. دى تبقى جوازة صعب أوى!!» وترتفع ضحكات الجميع فى صفاء .

وقد تكون النكتة إشارة لما كان شائعا عن الحكيم فى ذلك الوقت من أنه عدو المرأة.. فها هى المرأة تثأر لكرامتها الانثوية بأن ترفض الزواج منه.. وقد تكون اشارة كما أشيع عنه – وحتى الآن – من بخل ..

دلالة هذه النكتة العابرة جدا ان عبد الوهاب منتج الفيلم وبطله الاشهر.. ومحمد كريم مخرجه.. ارادا أن يداعبا توفيق الحكيم.. مؤلف «رصاصة فى القلب» شخصيا.. وان كل هذا تم فى اطار من الصفاء وخفة الروح لا اظن أنه أغضب توفيق الحكيم نفسه.. فانظر عزيزى القارئ كم كان هؤلاء الفنانون الكبار بسطاء وظرفاء يعملون فى جو من الود والصفاء و(البال الرايق) إلى حد «الهزار» الذى لا يتشنج له أحد.. وانظر فى نفس الوقت كيف أصبحت السينما متخشبة جدا ودمها ثقيل.. فضلا عن انه لم يعد عندنا من هم فى مستوى عبد الوهاب ولا كريم ولا الحكيم !

والذين شاهدوا **«رصاصة فى القلب»** عندما اذيع فى التليفزيون فى الشهر الماضى.. وبعد أن شاهدوا **«غزل البنات»** قبله بأسبوع.. لابد أنهم كانوا يشاهدونهما للمرة الالف.. ومع ذلك فلا أظن أحدا تخلف عن الجلوس أمام الشاشة كطفل مبهور يستعيد كلمات وحواديت يحفظها عن ظهر قلب.. وربما ليكتشف أكثر وأكثر قدر ما كان فيها من سذاجة وبراءة.. ولكنها تبدو أجمل وأكثر عذوبه مما نراه ونسمعه هذه الايام فيما يسمى بالافلام (الجديدة).. وإلى حد أن البعض لابد سيتمنى لو أن التليفزيون اكتفى باعادتها .!

وليس صحيحا أن المستوى الفنى لهذه الافلام كان افضل.. فاى متفرج عادى سيكتشف قدرا هائلا من السذاجة التى قد تصل احيانا إلى حد البدائية فى كل ما يختص (بحرفة) السينما.. ولقد كان عمنا الكبير الراحل محمد كريم رائدا عظيما من رواد السينما المصرية بلا شك فى مجالات عديدة.. ولكن هذا شىء.. وان يكون مخرجاً عظيماً هو شىء آخر بالتأكيد.. والمسألة فى حاجة إلى جرأة كبيرة لنقول شيئاً كهذا.. ولكن تأملنا لعمله فى «رصاصة فى القلب» من الناحية الحرفية البحتة يكشف عن مستوى متواضع حتى بمقاييس عام ٤٤ حينما اخرج هذا الفيلم.. فقبلها بخمس سنوات كاملة كان كمال سليم قد أخرج **«العزيمة»** بمستوى حرفى أفضل.. وكان نيازى مصطفى قد أخرج أفلاما أفضل.. وحتى توجو مزراحى.. ولكن هذا موضوع آخر أن السبب الوحيد فى تفضيل مشاهد التليفزيون اليوم لافلام زمان هو المثلون فى تقديرى الشخصى.. فهذه الافلام القديمة تذكرنا بقائمة لا حصر لها من النجوم فى كل المجالات الذين رحلوا أو تقاعدوا دون أن تنجح الاجيال (الجديدة) من الممثلين والمطربين والراقصين أن تحل محلهم.. فضلا عن احساسنا فى الافلام القديمة بأن ظروف الانتاج كانت أفضل.. روح العمل بين الفريق الواحد كانت أكثر اخلاصا .

ونحن فى الافلام القديمة لا نتذكر فقط النجوم القدامى.. وانما نرى البدايات المدهشة لبعض الاسماء التى أصبحت كبيرة جدا بعد ذلك.. فى «رصاصة فى القلب» مثلا نتعرف على سامية جمال ضمن مجموعة الحسناوات اللاتى يحتفلن بعيد ميلاد محسن (عبد الوهاب) فى أول مشهد.. ثم لا يكاد محمد كريم يفتعل فرصة ليغنى عبد الوهاب أولى أغنياته التسع فى هذا الفيلم (انس الدنيا وريح بالك) حتى تتقدم سامية جمال للرقص بين فتاتين أخريين لم نسمع عنهما بعد ذلك.. وكان يمكن

لسامية جمال أن تلقى نفس مصيرهما المجهول لو لم تكن راقصة جيدة.. وبينما تأخذ الفنانة القديمة الهام حسين فرصة كبيرة فى هذا الفيلم حين تلعب الدور النسائى الثانى مباشرة وهو دور (طماطم) فتاة الكبارية صديقة عبد الوهاب التى تطارده طول الفيلم.. فانها تختفى بعد ذلك من السينما المصرية بينما تلمع أسماء ظهرت فى «رصاصة فى القلب» لدقائق أو حتى لثوان معدودة.. فأنت لا تكاد تلاحظ ظهور ليلى فوزى فى دور (حسنية).. أو بشارة واكيم فى دور (عبده بك).. أو زينب صدقى فى دور أم البطلة فيفى (راقية ابراهيم).. أو حتى فاتن حمامة فى دور الطفلة نجوى الذى ليس دورا فى الواقع لانها لا تفعل شيئاً سوى الجرى وراء كلبها الصغير.. وربما لأن محمد كريم كان متحمساً لها منذ أن أظهرها لأول مرة قبل ذلك فى **«يوم سعيد»** وأمام عبد الوهاب أيضاً.. بل أن عبد الوارث عسر الذى كان يشارك فى كتابة أفلام كريم وعبد الوهاب ظهر لدقيقتين فى دور (شحات) وربما من باب (الفاسوخة) !!

أما (الراكور) الاخر الذى يتكرر فى معظم أفلام عبد الوهاب.. فهو محمد عبد القدوس الذى يلعب دور عمه خورشيد باشا.. وهو دور فى منتهى خفة الدم لضابط قديم أحيل إلى الاستيداع ولكنه لا يستطيع نسيان الحياة العسكرية.. فيستيقظ فى السادسة ليطلق (البروجى) ويمارس حبه للضبط والربط بالتفتيش على طابور الخدم الذى يؤدى تمرينات الصباح العسكرية بينما نسمعهم يشكون من أنهم لم يقبضوا المرتب لان «الباشا» مهتم فقط بخيول سباقه.. ثم بالافلات من طلبات ابن أخيه محسن الشاب المتلاف التى لا تتوقف لقروض جديدة يعالج بها أزماته المالية المستمرة !

ثم نحن نرى سراج منير حين كان شابا هو الاخر فى يوم من الايام.. وهو هنا الدكتور سامى صديق محسن (عبد الوهاب) المقرب وجاره فى نفس المسكن فى شارع قصر النيل.. الذى لابد أن عبد الوهاب كان يشير به إلى سكنه الفعلى فى ذلك الوقت فى شقة من غرفتين فى عمارة الايموبيليا.. وهو فى قمة مجده كمطرب الملوك والامراء والصعاليك أيضاً.. ونجم السينما الذى حققت أفلامه الخمسة السابقة نجاحا ساحقا ..

وقصة «رصاصة فى القلب» هى نفسها رواية توفيق الحكيم التى نشرها أحمد الصاوى محمد مسلسلة فى مجلته الشهرية «مجلتى» قبل ذلك بعشر سنوات وبدءا

بالتحديد من ديسمبر ١٩٣٤.. ثم كتب لها محمد كريم السيناريو.. وبدأ يأخذ توفيق الحكيم إلى (جروبى) كل يوم ليشرح له الموقف الدرامى ليكتب له الحوار.. وهو حوار يفيض بمنتهى الرقة وخفة الدم وبالحس الكوميدى الراقى الذى يشيع فى كثير من أعمال توفيق الحكيم.. والذى يبلغ فى هذا الفيلم قدرا من الجرأة وقدرا من الشتائم الظريفة التى لابد أن تحذفها الرقابة لو صادفتها اليوم فى أى فيلم.. فنحن نسمع عبد الوهاب ينهر صديقه الدكتور سامى قائلاً بالحرف الواحد انه (ابن كلب) – عدم المؤاخذة – حين يذهب ليقترض منه نقودا بينما عبد الوهاب نفسه قد فشل فشلا ذريعا فى أن يقترض (ريالا) أو حتى (نصف ريال) من بواب عمارته على الكسار الذى تربطه بالبيه المفلس دائما علاقة وثيقة أرتفعت فيها الكلفة.. وأصبح فيها (البيه) هو الشحات.. وعلاقة عبد الوهاب بعلى الكسار فى هذا الفيلم هى العلاقة التقليدية بين البطل و«السنيد» التى تبدو أنها علاقة تاريخية ايضا فى السينما المصرية وفى كل عهودها.. ولكنها تصنع فى هذا الفيلم سيلا لا يتوقف من الضحكات النابعة من التناقض الغريب والصلة الوثيقة رغم ذلك.. بين البيه الجميل والبواب النوبى.. بين عبد الوهاب والكسار.. وربما كان رسمها وتفصيلها فى الفيلم أفضل وأمتع بكثير بين البطل وحبيبته نفسها.. أى بين عبد الوهاب وراقية إبراهيم التى تقوم بدور فيفى.. بنت الذوات الجميلة الرقيقة المدللة.. التى يصادفها عبد الوهاب ذات يوم وهى تأكل (الجلاس) فى أحد المحلات الأنيقة فيقع فى حبها على الفور من أول نظرة.. أى تصيبه رصاصة غرامية فى قلبه (اللى متلكك).! ولكنه يكتشف – ويا للهول – أنها خطيبة صديقه الحميم الدكتور سامى فيقرر أن يضحى بحبه من أجل صديقه.. بل ويساهم فى حل مشاكله المالية ايضاً أذ ادعى أمام الخطيبة الثرية أنه ثرى أيضاً.. ولكن هذه التضحية العظيمة لا تذهب هباء بالطبع.. فسرعان ما تقع فيفى فى حب عبد الوهاب.. وسرعان ما يقرر سراج منير أن (يتوب) فجأة وان يضحى بنفسه هو الآخر فيتنازل عن فيفى لعبد الوهاب.. وأشياء كثيرة (هبلة) بهذا الشكل.. ولكنها مشوقة وخفيفة الدم إلى حد يجعلنا نتنازل عن كثير من المقاييس (الحنبليه).. ونستمتع فقط بناس ظرفاء وصوت جميل يغنى بمناسبة وبدون مناسبة.. ولكننا نطرب له لأنه صوت عبد الوهاب !

وفى المشاهد القليلة الخارجية نكتشف كم كانت القاهرة جميلة ورائعة.. قاهرة عبد الوهاب وكريم على الأقل.. وكم كان الناس (شيك) جداً ونواياهم صافية.. وكيف

كانت هناك محلات جميلة يأكلون فيها (الجلاس) ويحبون بعضهم.. كما نكتشف أن (الريال) بل ونصف الريال كان مبلغا قادرا على صنع أشياء كثيرة ..

وشخصية عبد الوهاب فى «رصاصة فى القلب» هى شخصية الشاب المتلاف المتأنق المبذر الذى يعيش لحظة بلحظة.. فهو ينفق مرتبه الكبير نسبيا من عمله الذى لا نراه يمارسه. أول الشهر يبدأ عنده من التاسعة صباحا وينتهى فى الظهيرة بالضبط.. لكى يبقى مفلسا تماما بعد ذلك.. ولكنه لا يتوقف عن السهر والتردد على الكباريهات ويفتح حسابا شهريا مع (البارمان) ويعيش بالطول وبالعرض ولا يتوقف عن مصاحبة الحسناوات ولا عن التأنق ولا عن الغناء فى تلك الايام القديمة الجميلة التى لم تكن تحمل هما لأحد فيما يبدو.. فحتى الدائنون لهم جرس انذار وصندوق يختفى فيه عبد الوهاب فى محاولات مستمرة يشارك فيها البواب النوبى الظريف لتضليل المكوجى والبقال الذى يرفض اعطاءهم البسطرمة (بالشكك) ..

لقد كانت الشخصية التى يؤديها عبد الوهاب فى «رصاصة فى القلب» – وتتردد بعض ملامحها فى افلامه الاخرى – هى شخصية وجودية عابثة بالمعنى الكامل.. وهى الشخصية التى تصلح نموذجاً شديد الجاذبية بحيث تصبح مثلا اعلى مغريا بالتقليد لدى كل شباب و(افنديات) الثلاثينيات وحتى منتصف الاربعينيات الذين تناسوا فيما يبدو أن جاذبية عبد الوهاب لم تكن تكمن فقط فى بدلته الانيقة وطربوشه وسوالفه الطويلة وحركته المحسوبة بدقة.. وإنما كانت تكمن أولا فى صوته!.. فكيف كان ممكنا ان يقلدوا هذا أيضاً ؟!..

وعلى الطرف الآخر من «رصاصة فى القلب» كانت تقف فيفى: راقية إبراهيم.. ممثلة جميلة حقا.. أنيقة حقا.. ولكنها تتحرك كإنسان ميكانيكى.. يقول محمد كريم نفسه فى مذكراته التى سجلها عنه الزميل محمود على فى كتاب قيم حقا: «كانت راقية إبراهيم قد ظهرت فى بعض الأفلام ولكنها لم تكن موفقة فى أى منها.. لأنها لم تكن طبيعية فى مشيتها ولا فى كلامها.. وكانت دائماً تحاول الظهور بمظهر الفتاة البريئة الجميلة.. كل حركاتها بوزات وأوضاع ثابتة.. والقاؤها خطأ فى خطأ.. ولهذا كانت تتردد يوميا على مكتب عبد الوهاب لكى القنها الالقاء..» ..

وكان كريم قد عرض الدور فى البداية على رجاء عبده التى عملت معه قبل ذلك فى **«ممنوع الحب»** أمام عبد الوهاب أيضاً.. ولكن رجاء أعتذرت لأنها أصبحت (سمينة) وزادت عشرة كيلو!.. فزمان كان هذا سببا يجعل الممثلة تعتذر عن دور فى

فيلم.. أمام عبد الوهاب .

ولكنك فى أفلام عبد الوهاب لابد أن تنسى البطلة.. فلم يكن مهما على الاطلاق أن تكون هذه أو تلك.. ومحمد كريم عندما واجه مشكلة سمنة بطلته رجاء عبده حل المشكلة ببساطة عندما نظر إلى زوجة صديقه مصطفى والى مهندس الصوت فوجدها جميلة ورقيقة فأسند لها البطولة على الفور رغم اعترافه بنفسه بأنها لم تكن ممثلة.. فهناك عبد الوهاب وهذا يكفى لكى يذهب الناس إلى أى فيلم بأى قصة وأمام أى بطلة.. وعبد الوهاب نفسه لم يكن ممثلا.. ولم تكن قدراته فى الأداء تزيد كثيرا فى الواقع عن قدرات راقية إبراهيم نفسها.. ولكن من يملك صوت عبد الوهاب الأسطورى ؟

فى «رصاصة فى القلب» يغنى عبد الوهاب تسع أغنيات من أجمل وأرق أغنياته.. «انسى الدنيا وريح بالك» التى كتبها له مأمون الشناوى.. وثلاث اغنيات كتبها أحمد رامى: «مشغول بغيرى، والمية تروى العطشان، وحنانك بى ياربى» واربع كتبها حسين السيد: «حكيم عيون، وحقولك ايه عن احوالى،. واحبه مهما اشوف منه، ويا جلاس الشوق».. ثم قصيدة ايليا أبو ماضى الشهيرة «جئت لا اعلم من أين» التى لا ادرى كيف استطاعوا ان يحشروا لها موقفا دراميا مناسبا.. والتى غناها عبد الحليم حافظ بعد ذلك بنفس لحن عبد الوهاب فى فيلم **«الخطايا»** ولكن فى موقف درامى اكثر مناسبة ..

وأخلد هذه الأغنيات على الاطلاق هى بلا شك «حكيم عيون» التى عاشت حتى اليوم وتحولت إلى أسطورة.. والتى ما زال الناس يحبون سماعها بل ويحفظون كلمات الحوار الجميل بالغناء بين عبد الوهاب وراقية فى لقائهما الأول فى عيادة الدكتور سامى خطيب راقية وصديقه وحيث يطارحها الغرام من أول نظرة دون أن يدرك أنها خطيبة صديقه.. ولم يكن سر نجاح هذه الاغنية وبقائها حتى اليوم هى أنها (دويتو) بين مطرب ومطربة.. فقد كانت السينما المصرية – وعبد الوهاب نفسه – قد قدم هذا النوع من الأغانى الثنائية من قبل دون أن تحقق نفس النجاح.. ولعلها طرافة الكلمات ورقتها.. ورشاقة المشهد نفسه وما يتضمنه من أخذ ورد.. ومن اقدام وإحجام.. من أمل ويأس ينتهى بالاحباط.. ثم القدر الهائل من الدلال الجميل الذى تمارسة راقية مع عبد الوهاب.. فهى «تداعبه» بمهارة انثوية خبيثة.. حين تطلب منه فى البداية أن يكشف على (سنتها التى توجعها) بعد اكل الجلاس.. لينظر هو إلى

فمها الجميل ويقول عبارته الخالدة: (أنا مش شايف غير صفين لولى)! التى تتردد معها عبر كل هذه السنين وحتى اليوم عبارات خالدة اخرى مثل تساؤل راقية ابراهيم: «حكيم روحانى حضرتك؟» الذى يجيب عليه عبد الوهاب بالغناء الجميل: «حكيم عيون افهم فى العين.. وافهم كمان فى رموش العين.. اعرف هواهم ساكن فين.. وأعرف دواهم ييجى منين.. قريت كتير عنهم.. وقاسيت كتير منهم» .

وفى هذا (الدويتو) الغريب يمتزج الغناء بالالقاء العادى المصاحب بالموسيقى أو «الموقع» بتشديد القاف وفتحها.. بمعنى أنه مؤدى بايقاع موسيقى خاص دون أن يكون غناء.. مثل عبارة عبد الوهاب المشهورة: «ما تعرفيش أنى أقدر.. أعرف كل أخبارك.. ومن عنيكى.. اقدر.. أقرا كل أسرارك ..» .

ولعل هذه التركيبة المدهشة بين الغناء العادى والاداء الموقع كانت شيئاً ظريفاً لفت نظر الناس فى ذلك الحين وحتى اليوم بحيث حفظوها دون كثير غيرها من الحوارات الغنائية التى سمعوها قبل هذا (الدويتو) أو بعده.. فضلا من طرافة الموقف نفسه ودوره الموظف دراميا فى الفيلم.. فالغناء هنا ليس هذا الغناء التقليدى المحشور فى الفيلم المصرى ليقطع سير الاحداث بدون مناسبة وبدون اضافة للاحداث.. بل انه جزء من الاحداث نفسها.. فبعد ان رأى عبد الوهاب راقية لاول مرة فى محل (الجلاس) ووقع فى حبها بالسكتة القلبية أو بالرصاصة التى أصابته فى قلبه.. يفاجأ بها لأول مرة فى عيادة أو شقة صديقه الدكتور سامى وهو خالى الذهن عن كونها خطيبته.. فيبدأ بها الحوار الغنائى الذى تستهويها فيه فكرة خداعه وجعله يتوهم أنها يمكن أن تبادله نفس الحب.. ولكى يتطور الحوار إلى أن تصدمه بانها تحب شخصا آخر.. فيغنى فى حزن: «دلوقتى بس صدقتك.. خدعونى قلبى وعنيه.. الخ» ولكى تبدأ بعد ذلك وعلى مدى الفيلم كله تلك العلاقة الثلاثية الساذجة لا بين الزوج والزوجة والعشيق.. وانما بين الصديق والصديق والحبيبة.. والتى لابد أن يدخل فيها عنصر التضحية بالحب من أجل الصداقة على نحو الذى رأيناه بعد ذلك بسنوات عديدة فى الفيلم الهندى الشهير «سانجام» الذى لقى نجاحا خرافيا لدى الجمهور المصرى.. لان قيمة التضحية بالنفس من أجل الصداقة والوفاء.. من القيم الاصيلة التى تعجب المشاهد المصرى وتهزه إلى أقصى حد ..

وعندما شاهد الجمهور عبد الوهاب يضحى بحبه لراقية إبراهيم من أجل صداقته لسراج منير.. كان هذا كافيا جدا لان (يمصمص) شفتيه اعجابا بهذا المعنى

النبيل.. فما بالك وعبد الوهاب يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حين يحاول أيضاً أن ينقذ صديقة المفلس المدعى من مأزقه أمام خطيبته الثرية فيتنازل له عن خاتم أمه الثمين لكى يبيعه بينما هو شخصياً غارق فى الديون ومحجوز على شقته الخاوية..؟ اتصور أن جمهور الاربعينيات فى سينما ستوديو مصر لابد قد صفق حتى اهتز شارع عماد الدين كله بينما دموعه تسيل بلا توقف !

فلقد عرض «رصاصة فى القلب» لأول مرة يوم الاثنين ١٧ مارس ١٩٤٤. أي فى مثل هذا الشهر.. وهو شهر ميلاد عبد الوهاب أيضاً – منذ ٣٨ سنة بالضبط.. وحقق نجاحاً كبيرا بمقاييس تلك الايام بالطبع.. خاصة فى ظروف الحرب الثانية التى كانت تقترب حينذاك من نهايتها ..

ويعبر محمد كريم عن هذا النجاح بعبارة مركزة: «كان الاقبال ساحقا كالعادة!».. ولكنه يكشف عن معركه عنيفة جدا وطريفة جدا فى نفس الوقت شنها أحمد الصاوى محمد ضد الفيلم ولاسباب شديدة الغرابة.. ايامها كان كبار الكتاب حريصين على متابعة الافلام.. بل وعلى تناولها بالنقد والتعليق أيضاً فى الصحافة الفنية التى كانت مزدهرة جدا فى ذلك الحين.. وليس هناك كاتب كبير من ذلك الجيل لم يكتب مرة على الاقل فى النقد السينمائى أو المسرحى.. ولابد أن هذا كان انعكاسا لازدهار ثقافى وفنى بشكل عام ومناخ (منتعش) ..

وكان الصاوى صديقاً حميما لتوفيق الحكيم مؤلف «رصاصة فى القلب».. بل انه هو الذى نشرها مسلسلة كما قلنا فى مجلته الشهيرة «مجلتى» قبل ذلك بعشرة أعوام.. ولابد أنه كان صديقاً أيضاً لعبد الوهاب وكريم حيث كانت اللقاءات لا تتوقف بين هذه القمم فى المجالات الفنية المختلفة فى (حديقة جروبى) أو غيرها.. ولكن لا يدرى أحد ما الذى حدث بالضبط بين عبد الوهاب وأحمد الصاوى محمد جعل هذا الاخير ينقض على الفيلم هذا الانقضاض المخيف فى مقال شديد العنف كتب فى مجلة «الاثنين».. يجعل من النقد الذى نكتبه هذه الايام مجرد (لعب عيال)!...

تصوروا مثلا هذه العبارة الخاطفة فى مقال الصاوى عن «رصاصة فى القلب» :

«الفيلم الذى استعد له عبد الوهاب ثلاث سنين.. واخرجه فى ثلاثة أسابيع.. وغرق به فى شبر ماء أو على أكثر تقدير فى حوض ماء (بانيو) – مشيرا إلى اغنية «المية تروى العطشان» التى يغنيها عبد الوهاب وهو يستحم فى (البانيو)! – لقد

تفاوض عبد الوهاب مع ليلى مراد على أداء البطولة أمامه.. ولكن بخل عبد الوهاب جعله يتراجع عن ليلى مراد.. أعظم ممثلة ومطربة مصرية ظهرت على الشاشة البيضاء.. ثم أن الغيرة التى تنهش قلبه من نبوغ ليلى وبروزها الرائع بالحركة والاشارة والتعبير الايمائى المبدع وعدم تكلفها اطلا قا والجرى مع طبيعتها الفنية وصوتها الذى أودعته الملائكة سرها الاعلى ..

أو لم تر الغرور كيف يغذية مخرج لا يعنى بفن الاخراج بقدر عنايته بتملق صاحب المال فيتملقه بدلا من أن يزجره وينصحه ؟

«ومن هذا نجد راقية ترتدى ثوبا للسهرة مغطى بأوراق الشجر حتى جردت الاشجار من اوراقها فاستعانوا بسعف النخل.. ترتدية امرأة من تحت الربع أو فى حوش بردق؟» .

وبعد أن يهاجم أحمد الصاوى محمد مستوى محمد كريم فى الاخراج الذى يعتبره متخلفا جدا بالنسبة لكمال سليم ونيازى مصطفى وتوجو مزراحى.. ينسف الفيلم كله بهذه العبارة الموجزة : «وسواء أكانت هذه الرصاصة فى قلب توفيق أو فى قلب عبد الوهاب أو فى قلب محمد كريم.. أو فى قلب الفن والادب.. أو فى قلوب هؤلاء جمعيا .. فهى على أى حال درس يعلم من يريد أن يتعلم أن الجمهور المصرى يعد من أشد الجماهير حساسية وتذوقا للفن.. يستحيل أن تغريه شهرة أو تخدعه اعلانات أو تؤثر فيه أقلام مأجورة...!»

ولا تقف المعركة النقدية العنيفة عند هذا الحد.. وانما تكشف عن مزيد من الشراسة يدهشنا بالفعل حين نقرأ رد محمد كريم نفسه الذى قال أنه كتبه مضطراً وفى نفس مجلة «الاثنين» بتاريخ ٢٩ مايو ٤٤.. فهو يكتب هكذا بصراحه بالغة: «يعلم كل من يعرف الاستاذ الصاوى انه لا يكتب شيئاً لوجه الله..» يكشف عن سر مضحك جدا لمنافسة غريبة بين الصاوى وعبد الوهاب فى مجال اعجاب الحسناوات.. «فالصاوى يعتبر نفسه المنافس الأول لعبد الوهاب على لقب هارون الرشيد»!.. بل ويكشف عن سر آخر مذهل: فلقد طلب الصاوى من كريم أن يلعب دور الدكتور سامى الذى لعبه سراج منير فى «رصاصة فى القلب» مقابل ألف جنيه.. ولكن كريم عرض عليه خمسمائه جنيه فقط فرفض !.

وتدخلت فى معركة «رصاصة فى القلب» بعد ذلك أقلام كثيرة كبيرة جدا مثل العقاد والمازنى والتابعى.. ويقول محمد كريم أنها أنتهت بأن تقدم الصاوى بعرض

جديد بأن يمدح الفيلم مقابل ألف جنيه يأخذها توفيق الحكيم «لأننا ضحكنا عليه»!..

من يصدق أن هذا كان يحدث في تلك الايام التى كانت جميلة حقا.. ولكنه واضح أنها كانت شرسة أيضاً وإلى حد مفزع.. والسنا نحن نقادا مهذبين جداً هذه الأيام؟!.

مجلة «الكواكب» - ٦ / ٤ / ١٩٨٢

حدوته يوسف شاهين المصرية الانطباعات الأولى

يبدو أنه كان لابد أن يخرج يوسف شاهين تحفته الأخيرة **«حدوته مصرية»** لكى يعيدنى إلى القراء الاعزاء فى مجلة «الاذاعة» بعد فترة من الحزن والغضب والاحساس باللاجدوى. فهناك افلام تعيدك لان تكتب وتتحرك وتتنفس وتبتسم مؤمنا بأن هناك دائما معنى وجدوى لهذا العالم.. وهناك افلام تدفعك بالطبع إلى الأنتحار أمام أول اوتوبيس يقابلك وأنت خارج من باب السينما !

ولقد كان يوسف شاهين دائماً أحد الحقائق القليلة فى السينما المصرية وفى حياتى شخصيا منذ أن دعيت على السينما وعلى يوسف شاهين.. التى تدفعنى دائماً إلى الأمل وإلى المحاولة المستمرة من أجل البحث عن الافضل.. وقصته هو الشخصية الطويلة فى السينما التى تتلمذ عليها جيلنا كله وتعلم منها الكثير.. هى نفسها فيلم كامل ربما أجمل وأعمق من كل افلامه.. فيلم يقول ببساطة أن الإنسان لابد أن يعمل ويتحرك ولا يسمح لشىء بان يحبطه أو يهزمه. بل أن عليه أن يجرب ويحاول وان يحقق ذاته ووجوده وبجرأة بحيث يخرج دائماً من بحر تجربة عميقة إلى بحر تجربة أعمق.. بشرط أن يثبت فى كل مره انه يستحق أن يخوض التجربة وأن يقاوم ليثبت انه اقوى من أن ينكسر مادام لديه ما يريد أن يقوله بامانه من أجل هذا البلدالذى منحه شرف وجوده ومن أجل هؤلاء الناس الذين لا يملك اية قيمة إلا بكونه واحدا منهم لا ينتمى ولا يدين بشىء لغيرهم ..

ولقد كان يوسف شاهين هكذا دائماً وفى كل افلامه وطوال ثلاثين عاما من العمل الدءوب «المعافر» الذى لم يتوقف لحظة .

ولقد كان هذا هو ما صاغه ببساطة وبعبقرية فى نفس الوقت فى آخر افلامه **«حدوته مصرية»**.. والفيلم تحفة بالمعنى الكامل للكلمة.. وهو قمة أعمال يوسف شاهين كلها .. تحس انه وضع فيه خلاصة عمره الطويل من الخبرة والتجربة والمعاناة



حدوتة مصرية - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٢

والجنون والتمرد.. على مستوى الشكل والمضمون معا.. وإذا كان يوسف شاهين معروفا دائماً ومنذ أول افلامه بتفوقه الكامل فى التكنيك.. فمن الطبيعى وهو يضع نفسه بشحمه ولحمه فى هذا الفيلم أن يصنع ذلك بعبقرية تكنيكية مذهلة هى تلخيص لكل خبراته السابقة المتراكمة وان يصنع الاشياء الصعبة بسهولة وتدفق وسيطرة واثقة لا يمكن تخيلها ..

وإذا كان صنع الافلام الجيدة شيئاً صعبا للغاية. فان الكتابة عنها أشد صعوبة.. خاصة اذا حاول الناقد أن يكون - أو حتى يقترب - من مستوى الفيلم.. ولذلك فان ما سأكتبه هنا عن «حدوته مصرية» لن يخرج عن مجرد التعريف الانطباعى السريع.. لا سيما وأنا أكتبه تحت تأثير الانبهار الشديد بما رأيته.. ولكن «حدوته مصرية» يستحق كتابات متعمقة متأنية لا حصر لها بعد المشاهدة الثانية والثالثة والعاشرة وكما كنت أفعل دائماً مع أفلام يوسف شاهين التى ليست أفلاما بقدر ما هى دروس فى السينما والحياة فى حاجة إلى تلميذ متيقظ ومجتهد يحاول ألا يفوته معنى «كادر» واحد ..

لقد كنا مبهورين دائماً - أنا وكثيرون - بيوسف شاهين كشخص وكأفلام..

ونحن مبهورون هنا أكثر بالطبع بفيلم يقدم فيه نفسه كشخص وكأفلام.. وكنت شخصيا أختلف معه كثيرا وأجادله كثيرا وكنت أستمتع دائماً بشتائمه لى ولكن بروح المعلم الكبير الذى يستمع بحب واحترام لتلميذه الغبى الذى لا يريد أن يفهم.. وكانت هذه ميزة يوسف شاهين الهائلة. أنه يستمع للجميع ويحترم الصحيح والخاطئ فى آرائهم ويحاول أن يستفيد من أصغر «ميشانيست».. ولقد دارت بينى وبينه مناقشات صاخبة اعترضت فيها على أشياء كثيرة فى فيلمه السابق **«اسكندرية ليه»** كانت وجهة نظرى فيها أن فنانا عبقريا مبدعا مثل يوسف شاهين يجب أن يصل للناس فى سينمات عماد الدين أو يقترب منهم قليلا على الاقل ليأخذ بيدهم وليقنعهم بأن هناك سينما أخرى غير «سينما مخيمر» وانها يمكن أن تكون مفهومة وجذابة أيضاً ..

واعتقد ان يوسف شاهين تجاوز فى «حدوته مصرية» كثيرا مما كان فى «اسكندرية ليه» وصنع فيلما عميقا وشديد الرقي ولكن مفهوما وجذابا إلى حد كبير.. واعتقد أن «حدوته مصرية» يمكن أن يكون أكثر افلام يوسف شاهين جماهيرية بين مجموعة افلامه الاخيرة كلها.. واذا كانت لمناقشاتى الطويلة حول «اسكندرية ليه» أدنى علاقة بذلك فسوف أحس بفخر شديد.. وان كنت لا أظن ذلك.. فما هو أكثر صحة أن الفنان الحقيقى يطور ذاته بأستمرار ويستفيد من تجاربه ومن ردود فعل الناس الذين يحبهم ويحبونه والذين يوجه أفلامه لهم أساسًا وليس للمهرجانات. فالدرس الأول الذى خرج به يوسف شاهين وخرجنا به من «حدوته مصرية» نفسه هو انه إذا كانت المهرجانات هى التقييم الوحيد للفنان، فلتذهب المهرجانات إلى الجحيم.. وليبقى الفنان وينتصر دائماً فى النهاية !.

والذين يعرفون يوسف شاهين عن قرب ينادونه «جو».. ونحن فى «حدوته مصرية» أمام فيلم عن «جو» الفنان والانسان والاب والابن والزوج والثائر والمجنون الذى يقتل نفسه بحثا عن شيء أو هربا من أشياء.. ولكن ليس صدفة أن يوسف شاهين بدأ عمله فى السينما فى بداية الخمسينات.. ولذا فإننا لا نرى فى هذا الفيلم فنانا نرجسيا يتحدث عن نفسه وانما مخرجا مصريا يلخص فى ساعتين وبضع دقائق بانوراما كاملة للسينما المصرية التى هو جزء اساسى منها بل ولكثير من أحداث مصر الثورة وعبد الناصر وتأميم القناة وحرب الجزائر وموقف ثورة يوليو من ابنائها وما حدث للحالمين بمصر جديدة افضل على مدى ثلاثين سنة لا يفصل يوسف

شاهين خلالها بين عمله السينمائى واحداث بلاده من حوله ومحاولاته المستمرة لتكوين وعى سياسى واجتماعى لنفسه يضعه فى افلامه يفهم من خلاله العالم منذ أن كان تلميذا صغيرا لا يعرف من هو صدقى ومن هو النحاس إلى أن أصبح واحدا ممن تعكس افلامهم وعيا مستمرا بالواقع المتغير دائماً فى مصر.. إن لم يكن الوحيد.. ولكن مع اغفال الفيلم لسبب لا أدريه لاحداث السنوات الأخيرة الهامة رغم مصاحبتها للفترة التى اختارها بداية لفيلمه واجرائه لعملية القلب.ورغم التحولات الخطيرة الحاسمة التى عكستها على حياتنا وعلى أفلام يوسف شاهين نفسه ..

ولقد كان يوسف شاهين دائماً موجودا فى أفلامه بشكل أو بآخر.. بمعنى أنه كان يضع فى بطل كل فيلم جزءاً من نفسه.. ثم رأى فى «اسكندرية ليه» ان يتحدث مباشرة عن قصة السنوات الأولى من حياته إلى أن سافر إلى أمريكا فتى طموحا يحلم بالسينما .

وهو فى «حدوته مصرية» يكمل القصة.. ولكن بعد أن عاد مخرجا كبيرا ناجحا شق طريقاً مختلفاً ومتميزاً عن طرق السينما المصرية الوعرة والمسدودة أحيانا.. وهو يبدأ من النهاية أى منذ سنوات قليلة مضت حين سقط مريضاً بقلبه نتيجة للإجهاد المستمر وللقلق والتوتر والطموح والصراع المرير بين الداخل والخارج.. أى بين ما يدور من صراعات واختيارات قاسية داخل يوسف شاهين الحقيقى.. وبين ما يتصوره المجتمع من حوله من قيم واخلاق وتقاليد وعيب وصح وغلط بالمفهوم السائد.. ونحن هنا اذن أمام صراع خصب وعميق وشديد الشراسة فى نفس الوقت يحاول المثقف المصرى أن يوفق فيه بين تصوره للعالم وتصورات الآخرين: الدولة.. المجتمع.. المؤسسة.. المدرسة.. الاسرة.. السلطة.. الاصدقاء.. حتى الزوجة.. حتى الابناء.. حتى النزوات الداخلية العميقة جدا والتى لا يكشفها احد بسهولة الا اذا كان بشجاعة وبراءة يوسف شاهين .

أن يختار بداية لفيلمه لحظة سقوطه منهك القلب ليصبح حتميا أن يجرى جراحه خطيرة فى لندن عند الجراح المصرى مجدى يعقوب ثم تحت تأثير المخدر وأثناء تعلق مصيره كله على مشرط الجراح وهو ينهش قلبه ويفجر دماءه أما لتعود لتسرى من جديد وأما «ليزق» الإنسان على حد تعبير الفيلم أى ينتهى كل عذابه ليشغل مترين تحت الارض.. فى لحظة ترقب «الاختيار» الالهى الحاسم هذه بين الحياة والموت.. يجرى الإنسان عادة محاكمة لنفسه ويراجع كل حساباته.. ما الذى فعله وما الذى لم

يسعفه الوقت ليفعله.. ما الذى كان صحيحا وما الذى كان خاطئا.. وهى لحظة عبقرية سجلها فنانون كثيرون منهم المخرج الامريكى بوب فوس الذى تعرض لنفس المواجهة مع الموت وقدمها فى **«كل هذا الجاز»** الذى فشل فشلا ذريعا منذ أسبوعين فقط فى القاهرة.. وتعرض لها يوسف ادريس نفسه الذى صاغ فكرة «حدوته مصرية» ..

إن الشاب الصغير يحيى الذى تركناه فى نهاية «اسكندرية ليه» ذاهبا إلى أمريكا ليدرس السينما.. هو الآن المخرج الشهير يحيى شكرى مراد الذى أصبح فى الخمسين مخرجا ناجحا مشهورا يحاكم نفسه وهو غائب عن الوعى وقلبه مفتوح.. ولكنه يملك وعيا خاصا بتلك اللحظة يناقش من خلاله الاشياء بقسوة وصراحة فائقة وجارحة وفى شكل محكمة منعقدة لمراجعة ماضيه كله.. وهنا تكتشف أن جوهر العملية كلها كان صراعا رهيبا مستمرا بين شخصين داخل يوسف شاهين الواحد.. الطفل والكهل.. لقد كانت كل مشاكل هذا الرجل تنبع من أن الطفل داخله يطارده باستمرار بكل الذكريات والحكايات والعذابات والاسرار المعلنة والمكبوتة.. ولكن محاكمة الطفل تستدعى حشد كل الاطراف الاخرى كشهود: الام والاب والاخت والزوجة.. ويعود يوسف شاهين بسرعة إلى أشياء سبق أن أشار إليها فى «اسكندرية ليه».. ولكنه هنا يمر على بعضها سريعاً ويحاول أن يعمق ويعيد تأمل بعضها الاخر لتكتمل الصورة بين الماضى والحاضر.. الواقع التسجيلى الذى يعرضه الفيلم كما حدث بالفعل – تجربة السينما والمنتجين والمهرجانات – وبين الخيال أو الهاجس الخفى أو الاعتراف بسر كان مكبوتا لفترة طويلة كالكابوس ولابد الآن من اطلاقه علانية.. لان سر حياة يوسف شاهين كلها أنه كان ضد كبت الاشياء.. وضد ان تكون هناك حياتان.. حياة حقيقية مختفية فى السراديب لانها تضم الكثير مما هو عيب وحرام وما يصحش.. وحياة معلنة للمجتمع لانها متوافقة مع تعاليمه ..

وتتحول محاكمة الطفل إلى محاكمة الكهل.. ثم إلى محاكمة الشهود أنفسهم بل والقاضى والمدرس الذى كان يربى الاطفال بشارب هتلر وبفاشية هتلر.. وبينما يتبادل الجميع الاتهامات والدفوع يصبح من الصعب أن تقرر من المذنب ومن الضحية.. بل سرعان ما نكشف أن الكل كانوا ضحايا فى الواقع لاشياء كانت أكبر منهم جميعا.. وبالمكاشفة الكاملة والمواجهة المميتة تتم المصالحة بين الطفل والرجل

ويعود الاثنان ليتوحدا ويتحقق نوع من «السلام الشخصى» يمكن معه أن تكون هناك بداية جديدة.. وينتهى الفيلم بالفعل بكلمة «البداية» ..

انه تركيب عبقرى مدهش من الصعب حكايته بكل تفصيلاته وتفريعاته التى لا نهاية لها .. ولكن هذا هو الخط الاساسى لحدوته هى مصرية بالفعل لحما ودما عن عبقرى مصرى لحما ودما لم يكن يحدثنا عن نفسه بقدر ما حدثنا عن انفسنا ولكن بمالا نجرؤ نحن عادة على قوله ..

ولكن لانه يوسف شاهين فهو يقوله هنا للسينما وبالسينما فى أجمل وأكمل وارقى مستوياتها.. وما يتجاوز يوسف شاهين نفسه فيه هذه المرة هو أن السناريو محكم هذه المرة والاشياء مترابطة ومفهومة حتى للمتفرج العادى ورغم استخدامه لتكنيك سيناريو متقدم جدا قائم على تداخل الازمنة والشخصيات ورغم لجوئه إلى الرموز والايحاءات التى تبدو فى تفصيلاتها معقدة ولكنها فى مجموعها الكلى تصبح واضحة بحيث تصل إلى أى مشاهد يبذل شيئاً من الجهد ليربط بين الاشياء بل أن الحوار نفسه مفهوم هذه المرة بل وخفيف الدم أيضاً.. وقدرة يوسف شاهين فى خلق شريط صورة وشريط صوت بالغى الجمال والحماس والامتاع بحيث لا نحس بلحظة ملل واحدة ..

هذه القدرة هنا هى جماع لكل خبرات يوسف شاهين التكنيكية فى تاريخه كله وكما قلت من قبل.. فهو هناك مخرج فى القمة التى لا نستطيع حتى الكلام عنها أو لا نحس بحاجتنا إلى ذلك.. ويليه على الفور المجهود الخرافى الذى بذلته مونتيرة مثل رشيدة عبد السلام لم يكن غيرها يستطيع فى تصورى أن يفهم يوسف شاهين ويحتمله وأن يحول هذا الشتات الهائل من الصور والاصوات إلى كل عضوى متماسك ويحتفظ له فى نفس الوقت بهذه الحيوية والتدفق وتوتر الايقاع الذى هو توتر ايقاع يوسف شاهين نفسه فى الحياة والسينما معا ..

فى «حدوته مصرية» اعادة اكتشاف لعدة عناصر: تصوير محسن نصر الذى يصبح دائماً على مستوى العمل الذى يصوره.. بحيث نحس أن التصوير هو جزئية عبقرية من جزئيات عبقرية أخرى.. وموسيقى جمال سلامة التى تدخل لاول مرة عالما وحشيا مجنونا تغير فيه جلدها بالكامل وتوجد بقوة دون أن تشير حتى إلى وجودها .. ثم أداء نور الشريف الذى قال لى مرة أنه يحلم دائماً بان يعمل مع يوسف شاهين.. وها هو الوقت قد جاء لكى يتوج أعماله السابقة كلها ليلعب يوسف شاهين

نفسه.. وليذهلنا حقيقة بقدرته الخرافية على أن يكون يوسف شاهين نفسه بكل توتره وقلقه وجنونه وطيبته الكامنة حتى لقد كنت أتصور أحيانا أن الذى يلعب الدور هو يوسف شاهين وليس أى ممثل آخر وحتى أصبح يشبهه فى الشكل وفى الصورة لأنه عاش شخصا حيا – وليس شخصيته.. وهذا اصعب – ولم يكن حتى يمثله.. ثم سهير البابلى العملاقة التى تختفى كثيرا لا ندرى لماذا لتظهر فجأة وفى مشاهد قليلة تضىء فيها بقوة وتأكل الجميع.. ولأن يسرا تعمل لأول مرة مع يوسف شاهين فهو يكشف فيها بخبرته الكبيرة عن وجه الممثلة القوية القادرة وليس عن وجه الحسناء بحيث يصبح هذا الدور ميلادا جديدا لممثلة شابة كنت أعتقد دائما أن لديها ما هو أكبر مما يأخذونه منها. وإذا كان من العبث الحديث عن رجاء حسين التى تصبح مع يوسف شاهين مثل المليجى العظيم.. فمن الضرورى الاشادة بماجدة الخطيب ومحسن محيى الدين ثم باكتشاف «جو» الذى لم يتوقف ابدا عن الاكتشاف: الطفل الجديد المعجزة فعلا.. ومحمد منير.. صوتا وصورة.. وأشياء كثيرة اخرى لا يمكن حصرها فى هذا الانطباع الأول السريع .

«غريب فى بيتى»

والكورة.. والإسكان وأزمة التاكسى.. والفيلم الذكى

منذ أن عرض الفيلم الامريكى **«فتاة الوداع»** فى أحد مهرجانات القاهرة للسينما.. ثم عرضه التجارى الذى لم يحس به احد فى القاهرة ايضا.. وأنا أتابع محاولات كاتب السناريو النشط وحيد حامد لتحويله إلى فيلم مصرى والتى كان يطلعنى عليها أولا بأول.. فالواقع أن وحيد حامد لم يحاول هذه المرة أن يخفى الاصل الاجنبى لفيلمه.. بل أنه حرص على الاشارة بوضوح إلى هذا الاصل فى عناوين **«غريب فى بيتى»**.. وان كان قد ذكر أنه عن مسرحية «فتاة الوادع» للكاتب الامريكى الكوميدى الشهير نيل سايمون.. ولم يقل انه عن الفيلم الذى أخرجه هربرت روس ولعبت فيه مارشاميسون – زوجة المؤلف – دور سعاد حسنى ولعب فيه ريتشارد درايفوس دور نور الشريف.. أو العكس..

صحيح أن نيل سايمون نفسه هو الذى كتب سيناريو فيلم «فتاة الوادع» عن مسرحيته.. فهو كاتب مسرحى أساسا يحول كثيرا من مسرحياته بعد ذلك إلى افلام.. ولكنى لا اعتقد أن وحيد حامد أو سمير سيف شاهدا المسرحية ليحولاها إلى فيلمهما «غريب فى بيتى» ولكنهما بالتأكيد شاهدا الفيلم..

من ناحية سمير سيف فقد تحاشى هذه المرة غلطته فى فيلمه السابق **«المشبوه»** عندما لم يشر بحرف واحد إلى مصدره فى الفيلم الامريكى **«كان لصا»** الذى لعب فيه آلان ديلون دور عادل أمام ولعبت فيه آن مرجريت دور سعاد حسنى ولعب فيه جاك بالانس دور سعيد صالح.. وكانت المشكلة أن البلد كلها اكتشفت هذه المسألة البسيطة جداً ماعدا مخرج الفيلم سمير سيف وكاتبه ابراهيم الموجى كما سبق أن

أشرنا إلى ذلك فى حينه .

وبمناسبة «فى حينه» هذه لا أدرى اذا كان «ظريفا» أم لا أن اذكر هذه الحكاية الهامشية.. ففى حفل العرض الأول «البرمييرة» لفيلم «غريب فى بيتى» علمت أن مصر كلها كانت معزومة ماعدا أنا بالطبع.. ولا أدرى من الذى يدعى لحفلات العرض الأول للأفلام فى العالم كله اذا لم يكن نقاد السينما.. وأعترف صراحة بأننى تصورت أن سمير سيف يعاقبنى لاننى قلت رأيى فى فيلمه السابق «المشبوة».. وهى مسألة مستغربة تماما من مخرج شاب مثقف.. لو لم أكن معجبا به كمخرج متمكن من أدواته السينمائية لما حاسبته بمقاييس قد تبدو أقسى قليلا من مقاييس محاسبة المخرجين «الترزية».. وهو حساب – حتى لو كان قاسيا – يعكس اهتماما خاصا بعنصر جيد من عناصر السينما المصرية الشابة نرجو له مزيدا من التقدم ..

ومن ناحية أخرى فالحرمان من المشاهدة المجانية فى «البرمييرة» ليس عقابا ذكيا.. لاننى بخمسة وسبعين قرشا فقط من «حر مالى» وعشرة صاغ للبلاسير دخلت الفيلم بمزاجى وفى حفلة أكثر هدوءا وأقل صخبا ودون أن أكون مدينا لأحد.. على الاقل لاقول رأيى بفلوسى !

والواقع اننى لم أذكر هذه التفصيلة الصغيرة الا لأخرج منها بقضية أكبر.. وهى أن المخرجين والمنتجين المصريين تنقصهم أشياء كثيرة جدا غير المستوى الفنى المتقدم الذى لم يتعلموه أبدا من السينما فى العالم المتحضر.. ينقصهم مثلا فن العلاقات العامة والدعاية العلمية المنظمة والعلاقة بالنقاد سواء مدحوا أو هاجموا.. فهم يعتبرون الناقد عدوا لهم الا اذا كان محررا للاعلانات.. وياريتهم حتى يدفعون لك رشوة أو كرافتة هدية أو حتى يدعونك إلى أفلامهم.. أو يحاولون أن «يكسروا عينك» بهذا الشىء أو ذاك.. ويكفى أن الناقد فى مصر يدوخ السبع دوخات لكى يحصل على صور للافلام التى يكتب عنها.. واننى لأتساءل: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بها قسم للدعاية؟.. بل لعل السؤال الاصح: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بالمعنى الحقيقى للشركة ؟

ولكن هذا موضوع آخر ..

نعود الآن إلى مسألة أن فيلمى سمير سيف الاخيرين **«المشبوة»** و**«غريب فى بيتى»** كانا مقتبسين عن فيلمين أمريكيين. لنقول أننا لسنا ضد الاقتباس فى ذاته

مادامت أزمة السينما المصرية كما يشكو الجميع هى أزمة سيناريو.. ولكن بشرط أن يكون فى الفكرة المقتبسة ما يستحق النقل أصلا وما يصبح مقنعا ومنطقيا عندمايتحول إلى الحياة المصرية فيكون مناسبا لهذه الحياة.. ثم أن تكون عملية التمصير متقنة بحيث لا نحس بالغربة والغرابة وأن أحمد ونبوية وسماعين مازالوا يلبسون البرانيط.

وهنا يمكن أن نقول أن تجربة سمير سيف فى «غريب فى بيتى» أفضل من تجربته فى «المشبوه» على هذا المستوى.. فبينما ظل «المشبوه» شيئاً هلاميا يجرى فى أجواء غريبة من الصعب جدا أن نقتنع بأنها يمكن أن تكون القاهرة أو بورسعيد.. أو أن الصراع الدموى يمكن أن يدور بين أخوين مصريين خاصة عندما يلعبهما عادل أمام وسعيد صالح.. فإن سيناريو وحيد حامد ينجح فى نقل الفكرة الأساسية فى **«فتاة وداع»** نيل سايمون الأمريكى إلى جو أكثر مصرية.. وقابل للتصديق مع ظروفنا الواقعية التى يمكن أن تجد رجلا وامرأة فى الحياة فى شقة واحدة يتنازعان عليها مع ازمة الاسكان الطاحنة التى نعرفها جميعا ..

والواقع أن كمية «النقل» هنا أقل بكثير من كل أفلام سمير سيف وأفلام وحيد حامد السابقة.. فهما لا يأخذان من «فتاة الوداع» الا فكرة الصراع بين رجل وامرأة على شقة ثم تحول خصومتهما الطاحنه تدريجيا إلى قصة حب كما لابد أن نتوقع فى النهاية.. واستطاع وحيد حامد بذكاء كبير أن يصوغ هذه الفكرة الاساسية صياغة مصرية تماما ومرتبطة أيضاً بما يثير اهتمام جمهور السينما عندنا هذه الايام.. وذلك عندما اضاف من عنده جو الكرة ولاعبى الكرة ومباريات الاهلى والزمالك ليضرب ألف عصفور بحجر واحد.. بينما كان البطل عند نيل سايمون ممثلا شابا يشترك فى فرقة مسرحية تلعب أعمال شكسبير.. وهنا كان الفرق الهائل بين الجو الذى تدور فيه الاحداث هنا هناك.. فبينما يدور الفيلم الامريكى فى «جو مثقفين» ويخاطب بالتالى جمهور المثقفين وتنبع الكوميديا فيه من تناقضات ومفارقات هذا الجو العقلى الراقى أساسا ومثل كل أعمال نيل سايمون.. فان وحيد حامد ينقلنا إلى جو مختلف تماما ولكن أكثر اثارة ومباشرة وهو جو الاندية ولاعبى الكرة خاصة عندما تتركز الاحداث حول لاعب كرة صعيدى بدائى جدا وخشن وشديد السذاجة انتقل فجأة إلى القاهرة بأضوائها ومغرياتها ومؤامراتها.. ولتنطلق الكوميديا من كل المفارقات والنوادر التى لابد أن نتوقعها من مواجهة كهذه.. ولا

يمكن أن يلوم أحد وحيد حامد على هذا التغير.. فما يشغل جمهورنا فى الواقع هو صراعات الكرة ولاعبى الكرة وليس صراعات المثقفين أو الفنانين.. فضلا عن أن أفلام المثقفين أو حتى أدعياء الثقافة يمكن أن تجعل أى منتج مصرى «يبيع هدومه».. هذا لو افترضنا وجود هذا المنتج وهؤلاء المثقفين !

والتغيير الهام الثانى الذى أجراه وحيد حامد هو فى سبب تلاقى البطل والبطلة فى نفس الشقة.. فهو يلجأ إلى الصدفة حينما يجعل لاعب الكرة شحاتة أبو كف (نور الشريف) يستأجر له نادى الزمالك الذى يلعب له.. نفس الشقة المفروشة التى أستأجرتها الممرضة كوثر (سعاد حسنى) بعد وقوع الاثنين معا فى حبائل النصاب صاحب الشقة المهاجر الذى تركها لأكثر من مستأجر فى نفس الوقت (جورج سيدهم).. ولكن هذا اللقاء فى فيلم نيل سايمون لم يكن صدفة.. وإنما تم تدبيره دراميا بشكل أفضل.. فالبطلة فى الفيلم الأمريكى كانت تقيم أصلا فى الشقة مع صديقها الممثل ومع ابنتها من مطلقها.. وفجأة هجرها هذا الصديق عندما جاءه عرض للتمثيل فى أحد الأفلام فى روما.. فترك لها الشقة وقال لها «باى.. باى..» ومن هنا جاء عنوان الفيلم «فتاة الوداع».. ولكنه قبل أن يسافر ترك مفتاح الشقة لصديقه الممثل الآخر الذى يبحث عن سكن فى نيويورك.. والذى فوجئ بعد ذلك بوجود المرأة وابنتها ليبدأ الخلاف بينهما بعد ذلك.. والذى يضطرهما لقبول الأمر الواقع ومحاولة اقتسام الشقة معا ..

وحتى هذا التغيير عند وحيد حامد جاء منطقيا أيضاً.. فمشكلة الأسكان فى مصر يمكن أن تؤدى إلى أشياء كهذه.. والنصابون الذين يؤجرون أو يبيعون الشقق لأكثر من شخص فى وقت واحد تملأ أخبارهم الصحف كل يوم.. ومن هنا كان «غريب فى بيتى» هو اذكى سيناريوهات وحيد حامد حتى الآن ..

ولكن ما جعل لقاء نور الشريف وسعاد حسنى فى شقة واحدة يبدو كالصدفة.. بل وكالصدفة المرفوضة والمفتعلة أيضاً.. هو صدفة سخيفة أخرى وساذجة جمعت نفس الاثنين قبل ذلك بدقائق.. عندما كان لاعب الكرة شحاتة أبو كف هابطا من قطار الصعيد لتوه.. فاختلف مع الممرضة كوثر على نفس التاكسى وتم نشلهما معا.. ولكننى اتحدى أن تحدث خناقة التاكسى هذه لأثنين بين عشرة ملايين من سكان القاهرة لكى يلتقى نفس الأثنين بعد ذلك بايام فى نفس الشقة.. ومازلت حتى الآن لا أفهم سر أو أهمية حكاية التاكسى هذه التى جعلت حدثا واقعيا مثل الصراع

على شقة يبدو كصدفة مرفوضة.. بينما لو تم إلغاء واقعة التاكسى بالكامل لما اختل شيء على الاطلاق فى بناء الفيلم بل ولأصبحت الأشياء أكثر منطقية ..

لقد كان واضحا أن وحيد حامد يحاول صنع كوميديا نظيفة وخالية من الابتذال.. ولقد نجح فى ذلك والى حد كبير وفى حدود الكوميديا الخفيفة.. ولقد وجدت نفسى شخصيا مستمتعاً بفيلم مشوق ومسل لا يزعجك فيه شيء ولا تستطيع أن ترفض فيه شيئاً.. بل أنه حتى لم يكن «خفيفا» تماما.. فقد حاول أن يربط عناصر الاضحاك والتسلية فيه باشياء جادة - بل وخطيرة جدا - فى واقعنا.. فنحن لا نستطيع طوال الوقت أن نتجاهل أن هذا كله يحدث بسبب مشكلة سكانية معقدة لا نظير لها فى العالم بكميات الخداع والمتاجرة الشرسة التى تنبع منها.. وكيف يمكن لأرملة شابة وحيدة ضعيفة أن تجد لها ولإبنها الطفل مكانا فى هذه الغابة الاسكانية المتوحشة حتى لو دفعت ثمن حياة زوجها العامل الذى مات.. وموازيا لهذا الخط.. ينسج السيناريو خطا اخر عن كرة القدم وكيف أصبحت هذا الشيء الخرافى المهول الذى يملك كل هذه السلطة والسيطرة على اهتمامات الناس.. ففى مواجهة لاعب كرة «جلنف» كانت الأرملة تنهزم دائما عندما تجد الجميع وعلى كل المستويات يذللون كل الصعاب لهذا اللاعب ولو على حساب حق هذه الأرملة.. من ضابط القسم إلى مدير الجمعية الاستهلاكية.. وفى نفس الوقت يرسم الفيلم صورة صادقة جدا لحياة لاعبى الكرة داخل الاندية وخارجها.. وعن المؤامرات والانحرافات التى يتعرضون لها أو حتى ينسجونها لأنفسهم بدافع الحقد والتى قد تفسر لماذا ليست عندنا حياة رياضية حقيقية ولماذا ليست عندنا كرة ..

صحيح أننى غضبت أشد الغضب عندما جعل الفيلم شحاتة أبو كف لاعب الزمالك يسجل ستة أهداف فى مرمى الأهلى فى بداية الفيلم.. وتصورت أننى أمام مؤامرة زملكاوية.. ولكنى سرعان ما أسترحت عندما رأيت كيف يتحدث الفيلم عما يدور داخل كواليس الزمالك الذى لا أدرى بصراحة كيف وافق على أن يقدمه الفيلم هكذا.. ثم أسترحت أكثر عندما فاز الأهلى على الزمالك فى الكأس.. فمن يضحك أخيرا يضحك كثيرا بالطبع !.

لجأ السيناريو إلى توابل فكاهية و«اغرائية» لم يكن فى حاجة إلى كثير منها حتى بالمنطق التجارى.. فلقد كان يملك كل أسباب النجاح التجارى دون هذا «الطمع» ..

أسلوب سمير سيف فى الاخراج يزداد مرونة وتدفقا وسيطرة على الحرفية فيلما

بعد آخر رغم أنه يجرب لأول مرة الطابع الكوميدى.. ولقد استطاع أن يحافظ على ايقاع الأحداث واثارتها للمتابعة رغم طولها النسبى خاصة فى المناطق التى تهدأ فيها هذه الاحداث قليلا وكان ممكنا أن يهبط فيها الإيقاع لولا براعة المونتيرة سلوى بكير التى تؤكد مرة ثانية أنها تختزن خبرة مونتاجية كبيرة بعد فيلمها الأول **«المشبوه»** مع سمير سيف أيضاً الذى يضاف إلى رصيده جرأته على تقديم عنصر جديد شاب فى المونتاج.. وعنصر جديد شاب فى الموسيقى هو هانى شنودة الذى كتب له من قبل موسيقى «المشبوة» أيضاً.. والذى لا يأخذ مكانه الحقيقى فى موسيقى أفلامنا لسبب لا أدريه، رغم دوران هذه الموسيقى فى دائرة مغلقة مملة وشديدة التكرار. لابد أن هانى شنودة قادر من خلال تجاربة الثلاث فقط فى موسيقى الافلام أن يغيرها وأن يجدد دماءها.. وهو فى «غريب فى بيتى» ينجح فى أن يصوغ موسيقى تصبح جزءا عضويا من بناء فيلم كوميدى.. ومن خلال الانتقال بين «تيمات» شعبية صعيدية مناسبة لشخصية البطل «وتيمات» أخرى حديثة سريعة مناسبة لايقاع القاهرة.. ومستخدما بذكاء – مع المخرج والمونتيرة بالطبع – موسيقى هى أقرب إلى المؤثرات فى بعض الأحيان ..

أما التصوير فلا أعتقد أن محسن نصر أضاف فى هذا الفيلم جديداً لرصيده السابق وخبرته مساويا لاسمه.. ربما لأن طبيعة الفيلم نفسه لم تكن تسمح له بذلك إلا فى حدود ما يسمى «بالتصوير الصحيح».. ولقد أستطاع نور الشريف أن «يلبس» دور لاعب الكرة الصعيدى الساذج.. مستغلا بعض قدراته كلاعب كرة قديم وبقدرة فائقة من المونتيرة على مزج المباريات الممثلة والمباريات الحقيقية ببراعة.. ولقد كشف نور الشريف عن وجه أخر من وجوهه الخصبة العديدة وهو وجه الممثل القادر على اضحاكنا.. ولكنى أعتقد أنه بالغ كثيرا خاصة فى طريقة الالقاء.. ورسم الشخصية فى السيناريو مسئول معه عن هذا العيب الواضح.. فليس معقولا إلا تتطور الشخصية من البداية للنهاية ولو فى الأطار الشكلى.. بينما تعود سعاد حسنى فيلما بعد فيلم إلى سعاد الرائعة التى نعرفها.. قطعة صافية عذبة من الصدق والبساطة السهلة الممتنعة شديدة الجاذبية.. لأنها سعاد حسنى !.

مجلة «الكواكب» – ٤ / ٥ / ١٩٨٢

«العوامة ٧٠»

سينما جديدة نعم.. ولكن ليس هذا هو الرد على البلهارسيا !

منذ بضع سنوات.. تابعت المخرج الشاب خيرى بشارة وهو يستعد لإخراج فيلمه الروائى الطويل الأول **«الاقدار الدامية»** باهتمام كبير يشوبه التوجس.. كان الاهتمام نابعا من ثقتى من أن هذا المخرج موهوب حقا ومن جيل خريجى معهد السينما الأوائل الذين يملكون عقلا مختلفا بالتأكيد عن «العقل التقليدى» للسينما المصرية.. كما يملكون – كما هو مفروض – رؤية مختلفة بالتالى للسينما التى يريدون أن يصيغوها.. وإن كان بعضهم قد تأخر عثوره على الفرصة.. أو حتى فاتته تماما ..

ولكن خيرى بشارة بالذات ليس من الذين فاتتهم الفرصة تماما.. فقد ركز جهده على الفور فى مجال السينما التسجيلية.. واخرج فيلما بعد فيلم استطاع من خلالها أن يصبح – وخلال سنوات قليلة – واحدا ممن جددوا شباب السينما التسجيلية المصرية وواحدا من ألمع مخرجيها وان يؤكد بالفعل أنه يملك هذا «العقل المختلف» والرؤية المختلفة للواقع المصرى بل والتكنيك المختلف والمتقدم ايضاً .

ولكنه عندما بدأ يستعد لاخراج «الاقدار الدامية» فيلمه الروائى الطويل الأول منذ بضع سنوات كما قلت واجه تجربة رهيبة.. هى الوقوع فى حبائل إنتاج متخبط وملئ بالمشاكل والتعقيدات من ناحية.. وبسيناريو امتدت له ألف يد من الهواة والمحترفين ومر باكثر من مرحلة بين الكتابة واعادة الكتابة والتصحيح واعادة التصحيح.. ثم الطموح الشديد لدى خيرى بشارة نفسه لان يصنع فيلما اعمق من اللازم «وأعقد» من اللازم بحيث يقول فيه اشياء كثيرة متداخلة فيما بين «اليكترا» وقضية فلسطين

ومصر قبل الثورة ومشاكل الريف والمدينة والقصور والاكواخ والحب والخيانة وكأنما اراد أن يقول كل شيء مرة واحدة - مثل كثير من الشباب فى افلامهم الاولى - فبدا فى النهاية كانما لم يقل شيئاً على الاطلاق.. على الاقل لان هذا الذى حاول قوله لم يصل للناس - ويبدو أنه لن يصل ابدا - حيث أن الفيلم لم يعرض عرضا تجاريا حتى الان ورغم عرض فيلمه الثانى.. بل يبدو ايضا أنه لن يعرض ابدا لمخالفته لكل مقاييس السوق التجارية ولعيوب عديدة أخرى ..

ومع ذلك فإن «أقدار» خيرى بشارة «الدامية» لم تكن دامية تماما.. بمعنى أن الفيلم لم يكن كارثة كاملة.. فلقد كشف عن مخرج متمكن جدا استوعب تماماً تكنيك السينما وتأثر بمدارس السينما الأوربية الحديثة تأثرا واضحا وواعيا.. ويملك أسلوبا بلاشك.. بل ويملك جرأة فى التناول تجعل لفيلمه مذاقا مختلفا يمكن تمييزه من بين ألف فيلم مصرى.. ولكن مشكلته هى السيناريو المشوش المتخبط الذى يبدو كأنه يتحدث عن بلاد الاسكيمو.. ويحرك شخصيات تحاول أن تكون مصرية ولكن بأقنعة من الجليد !

ولقد اعجبت شخصيا **«بالاقدار الدامية»** اعجابا كبيرا ولكن تشوبه الحسرة.. فقد كنت ادرك أنه مجرد أعجاب بأسلوب وتكنيك مخرج جديد.. وهى مسألة تبقى فى حدود «المزاج الشخصى» لناقد يبحث عن الاساليب الجديدة والتجارب الجريئة التى تكسر حلقات السينما المصرية المستهلكة وتعطى دما جديدا لافلامنا التى أصبحت شاحبة لفرط الموات والتكرار والاستسهال.. ولكنها فى نفس الوقت مسألة لا تغنى ولا تسمن من جوع.. لان الافلام لا تصنع للنقاد وانما للجماهير العادية جدا فى سينما ميامى وديانا وبيجال.. حيث نريد أن نأخذ الناس من «أفلام عماد الدين» إلى أفلام اكثر أحتراما لهم ولنفسها.. وحيث يصبح من واجب السينمائى الجديد أن يقدم الدليل.. وحيث يصبح يوسف شاهين تجربة خاصة جداً غير قابلة للتكرار.. بل وغير مطلوب أن تتكرر ..

ولقد وعى خيرى بشارة بعض هذه الدروس فى فيلمه **«العوامة ٧٠»** الذى يعتبر فيلمه الأول فى الواقع طالما أن فيلمة الأول بقى «سريا».. ولكنه بالتأكيد لم يع البعض الآخر من الدروس ..

ولذلك واجه الفيلم مشاكل صعبة لا يمكن أن نتهم الجمهور ببساطة بأنه مسئول عنها وحده.. وانما علينا أن ندرسها بدقه وشجاعة لنعرف اخطاءنا.. اذا كنا أصلا

نريد أن نعرفها.. أو اذا لم يركبنا الغرور والأعجاب المطلق بالذات فاعترفنا بأن هناك اخطاء أصلا !

«العوامة ٧٠» فيلم مختلف بالتأكيد عن كثير جدا مما تقدمه السينما المصرية التقليدية.. مختلف في الموضوع ومختلف في التناول ومختلف في كل تفاصيل التكنيك من تمثيل وتصوير ومونتاج و.. و.. وهو فيلم راق يحاول أن يخاطب متفرجا راقيادون ان يقدم تنازلات بل ومقتحما بجرأة نوعا يعتبر جديدا من الموضوعات مخاطرا بأهم ما يقوم عليه الفيلم المصرى العادى من «حدوته» تصور المشاهد المصرى أن الفيلم لا يكون فيلما بدونها ..

وانت فى «العوامة ٧٠» تحس بأن عقلك هو الذى يتناول ما يدور أمامك.. ليست عواطفك بالتأكيد ولا حواسك ولا الاشياء التى تريد أن «تتسلى» فيك أو تضيع وقتك.. ولذلك فقد صدم فيه متفرجون كثيرون واحسوا بالإحباط.. وليس هذا دليلا على شيء ولا مقياسا لتقييم الفيلم فى ذاته.. واذا كان الفيلم يحاول ان يقدم سينما مصرية «مختلفة» وتقترب من مدارس السينما المتقدمة فى العالم كله شرقا وغربا.. فهذه محاولة شجاعة لابد من الترحيب بها وتأييدها ودعمها ولكن ليس بلا تحفظات وإذا كنا بين الوقت والآخر نحيى هذا المنتج أو ذاك لاقدامهم على انفاق اموالهم على «شيء محترم» حتى فى اطار السينما التجارية.. فلابد من باب أولى ان نحيى منتج هذا الفيلم الشاب الذى يغامر فى السينما لأول مرة بتجربة محفوفة بالمخاطر وخارجة بجرأته حتى عن أطار هذه السينما التجارية ..

ويكفى آن هذا المنتج يوافق المخرج على مغامرة رهيبة بمقاييس السوق وهى كسر نظام النجوم تماما وبجرأة.. حين يسندان البطولة لاحمد زكى وتيسير فهمى.. وحتى أحمد زكى حين بدأ العمل فى هذا الفيلم لم يكن قد اصبح بعد نجما للشباك كما هو الان.. وقد كان يمكن لهذه المغامرة لو نجحت ان تكون سابقة رائعة فى كسر الحلقة الجهنمية المغلقة المسماة «بالتوزيع الخارجى» و «البيعة بالأسماء» وما إلى ذلك من أساطير قيد السينمائيون المصريون انفسهم بها طويلا واستسلموا لها حتى صدقوها فلم يحاولوا - مثل خيرى بشارة وممدوح مصطفى - مجرد ان يجربوا الخروج عليها حتى لو فشلوا ليبقى لهم ولو شرف المحاولة .

ولكن المحاولة لم تنجح فيما يبدو وللأسف لان المحاولات لا تنجح بمجرد «الشرف» و «نبل القصد».. ونحن فى هذا الفيلم أمام مخرج جيدا جدا هو خيرى

بشارة.. يتجرأ حتى ليتيح الفرصة لأول مرة أمام مصور شاب جديد يصور فيلمه الروائى الأول هو محمود عبد السميع الذى حقق مستوى رائعاً من قبل فى الافلام التسجيلية ومحمود عبد السميع هو اكتشاف «العوامة ٧٠» الأول.. اذ يحقق مستوى تصوير عالمى بلا ادنى مبالغة. ويحول الصورة والضوء والظل إلى شىء ساحر هو جزء من بناء الفيلم العضوى كامن تحت السطح دون أن يفرض نفسه ولا يدرك مدى صعوبة تحقيقه سوى من يملك حدا أدنى من المعرفة ببعض قواعد التصوير السينمائى ..

وفى «العوامة ٧٠» أيضا «إدارة ممثل» من الطراز الأول.. حيث يحمل أحمد زكى – هذا الينبوع الذهبى الأسمر المتفجر فجأة فى صحراء التمثيل السينمائى القاحلة عندنا – يحمل الفيلم كله على كتفيه فى نوع جديد من الاداء الداخلى الذى يبدو خافتا على السطح ولكنه يعكس مشاعر وانفعالات وعذابات «هاملتية» شديدة التعقيد تجعلنا نقول دون أن نخشى شيئاً أن هذا الدور بالإضافة إلى دوره فى **«طائر على الطريق»** هما لون جديد تماما على الاداء السينمائى فى مصر يكاد يقترب من أسلوب «ستوديو الممثل» عند كازان حتى لو لم يكن أحمد زكى نفسه مدركا لذلك !

وتيسير فهمى فى بطولتها السينمائية الأولى ناجحة تماما ومليئة بالحيوية وتعكس شخصية الفتاة المصرية الجديدة بتفوق لا بد أنه سيكتمل مع الخبرة.. بل أن خيرى بشارة ينجح فى أن يغير جلد ماجدة الخطيب وكمال الشناوى فيستخرج من كل منهما أفضل ما عنده فى أدوار مختلفة تماما.. وأنا هنا أتحدث عن النسخة الكاملة من الفيلم التى شاهدتها مرتين.. ودون أن أعرف شيئاً عن الحذوفات العديدة التى أجراها المخرج على النسخة المعروضة فى دار السينما .

ما هى المشكلة اذن فى هذا الفيلم ؟

المشكلة بالضبط هى فى تلك العبارة السابقة عن حذف أجزاء من الفيلم من واقع العرض الفعلى على الجمهور.. فبعد العروض الأولى الخاصة للنسخة الكاملة حاول كثيرون من أصدقاء خيرى بشارة أن يقنعوه بأن الفيلم ملئ بالافاضات والتفريعات التى لا مبرر لها ولا وظيفة.. والتى تبطىء على العكس من الايقاع وتشوش على القضية الاصلية.. ولكنه مع كاتب السيناريو فايز غالى رفضا التفريط فى كادر واحد.. وهذا من حق أى فنان فى العالم.. وهنا يصبح من حقنا ان نسألهما: ولماذا أذن تراجعتما عن هذا الاصرار تحت ضغط مقتضيات العرض التجارى؟. واليس

أقسى ما يتعرض له فنان سينما فى العالم هو أن يضطر إلى حذف اجزاء من فيلمه بناء على رغبة الجماهير.. او بمعنى أدق بناء على «رفض» الجماهير ؟

أن مسالة «إعادة المونتاج» بعد انهاء النسخة النهائية تحدث فى أحسن الافلام.. وفى العام الماضى أثار الفيلم الأمريكى **«ابواب الجنة»** ضجة فى العالم كله حين اضطر مخرجه ما يكل شيمينو إلى حذف أجزاء كثيرة جدا منه بعد رفض النقاد.. وهنا نكتشف أن النقاد لهم رأى قبل العرض التجارى.. ثم من قال ان منتجا مصريا «غلبانا» يصرف فلوسه على فيلم ليواجه مشكلة «ابواب الجنة» الذى أفلس شركة كاملة وباعها لشركة أخرى ؟!

المشكلة الحقيقية اذن فى «العوامة ٧٠» هى السيناريو.. فهو سيناريو حاول أن يكون جديدا.. فاذا به سيناريو ذاتى تماما بمعنى أنه نابع من التصورات والاستطرادات الشخصية لكاتبه وعوالمه الخاصة التى حاول أن يصبها على الورق حسب رؤيته هو للواقع وللسينما.. ثم وجد مخرجا يوافقه على أن «يصبها» على الشاشة !.

ولقد حاول البعض ان يفسر الفيلم بأنه فيلم ذاتى بمعنى أنه يعبر عن مخرجه.. وهو تفسير مضحك جدا.. لاننا لا نعرف لخيرى بشارة تجربة ذاتية خصبة إلى حد تحويلها إلى فيلم وهو فى بداية اخراجه الروائى.. ومن ناحية أخرى فليس «للعوامة ٧٠» علاقة واضحة بذات خيرى بشارة أو أى ذات أخرى سوى أن بطله هو مخرج تسجيلى.. وهو مجرد «تشابه» فى الوظائف وليس تعبيرا عن ذات ..

وحتى مسألة أن أحمد الشاذلى بطل الفيلم هو مخرج تسجيلى يمكن نسيانها بعد ربع ساعة فقط.. أى بعد مشهد المخرج وهو يصور فيلما عن محلج قطن.. ليعرف من أحد عماله أن هناك عمليات سرقة للقطن.. ثم يقتل العامل.. ويخيل الينا اننا بصدد فيلم بوليسى.. ثم اذا بنا أمام قصة حب حاضرة وقصة حب تبعث من الماضى.. ثم حفلة فى الشيراتون.. فعلقة فى قسم البوليس.. فقرار ختامى من البطل بأن يخرج فيلما عن البلهارسيا !

وليس هذا تلخيصا «تهريجيا» للفيلم.. ولكنه فقط تلخيص للتخبط والتشويش الشديد الذى يعانية الفيلم فى البحث عن قضية متماسكة يدور حولها ويمكن بالتالى أن يشد لها الناس ..

والنتيجة: قال لى عم حسن عامل نادى السينما الذى يشاهد كل الافلام المصرية

والعالمية من خلال عمله فى مركز الصور المرئية وهو اخصائى مشاهدة من الطراز الأول ونموذجا جيدا جدا للمتفرج العادى المتواضع: «الا قول لى يا بيه.. انا شفت الفيلم ده اربع مرات.. هو عايز يقول ايه؟» .

وعلى الجانب الاخر قال لى زميل صحفى مثقف جدا وهاوى سينما من الطراز الأول: «إن بداية الفيلم القوية جداً توحى لك بأنك أمام فيلم سياسى خطير.. حاجة كده زى **«زد»**.. ثم لا تلبث المسائل أن تتوه منك تماما!» .

وارجو أن يلتفت المخرج وكاتب السيناريو إلى هذين الرأيين معا بأهتمام اذا أراد أن يستفيدا من التجربة فى عملهما القادم ..

أن المخرج التسجيلى الذى يصور فيلماً عن محالج القطن يكتشف سرقة القطن.. ورغم أنها حالة انحراف عادية جدا وتافهة لا يحاول الفيلم أن يعمقها أو يصعدها إلى أساس اجتماعى ما .. فانه يشرحها لنا بالحوار فى محاضرة طويلة جدا تحكى لنا قصة القطن من أيام محمد على.. وطبيعى أن يقتل اللصوص – مجرد الغفير أو امين المخزن أو مدير المحلج – العامل الشريف الذى أبلغ بالسرقة.. لكى تتحول المسألة بعد ذلك إلى صراع بين المخرج الشاب أحمد زكى المتردد العاجز عن صنع شىء.. وخطيبته الصحفية الايجابية تيسير فهمى.. وينعكس هذا الخلاف على علاقتهما الشخصية فيتخانقان بين الوقت والآخر خناقات دمها خفيف جداً ..

ويحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بالريف.. فيفتعل مشهدا تسجيليا لفرح أخته فى القرية حيث يتخانق أيضاً مع أبيه الفلاح.. ثم يختفى الريف تماما بعد ذلك ..

ثم يحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بهزيمة ٦٧ وأنها هى السبب فى احباطه واحباط جيله كله من الشباب.. ولكنه يحكى لنا هذا البعد المفتعل فى جملة حوار يقول فيها أنه سافر بعد ٦٧ إلى الخارج ولم يكن يريد العودة ..

ويحاول الفيلم أن يجعل من بطله «هاملت» مترددا حائرا باحثا عن الذات وعن القدرة عن الفعل.. فيجعله إما سائرا فى الشوارع بلا هدى.. واما جالسا مع عمه الذى لا يفيق من السكر.. واما مرددا لعبارات «عبيطة» من نوع «انا اما سبت البلد براعتى اتسرقت.. ومن ساعتها مش قادر أرجعها!» .

وهو لكى يبدو تائها فلا بد أن يرفع ياقه الجاكتة.. ولكى يبدو ضائعاً فلا بد أن يسكر مع صديقيه شفيع شلبى ومحمد خان ويغنيان ويرقصان فى أشد مشاهد الفيلم سخافة.. وما هكذا واجه شباب مصر ضياع واحباط هزيمة ٦٧ وما تلاها..

ويختلق الفيلم قصة حب قديمة من طفوَلة المخرج الشاب يحييها من الماضى بدون مناسبة.. حين يلتقى بالصدفة وفى القرية بامرأة عانس كان متعلقا بها فى الماضى.. توافق فجأة وبلا مبررات على أن تقيم معه علاقة عابرة وتختفى ولنتساءل: ولماذا ظهرت أصلا؟ وماذا لو حذفت هذه الشخصية بالكامل ؟

ولكى يصبح لشخصية الشاب «مقابل درامى» نراه يذهب إلى عمه السكير العجوز الذى يقول كلاما فارغاً على مدى الفيلم كله لكى يحكى لنا فى النهاية قصة ركيكة جدا عن الجندى الانجليزى الذى أراد أن يورطه فى جريمة ما ولكنه أجبره على الاعتراف.. ولكى يصبح هذا العم هو نموذج «الفعل» والارادة وتحقيق الذات الذى يحلم الشاب بتقليده.. وكان عامل «الاورنس» القديم الذى كان يعمل مع الانجليز والذى انتهى الان سكيرا محطما هو النموذج الايجابى القادر الجدير بأن يصبح مثلا أعلى !

ولست أدرى بالتحديد ما الذى حذفه المخرج من هذا كله فى «المذبحة» التى أجراها هو لفيلمه وليس أى أحد آخر.. وما الذى ابقاه.. ولكن ما رأيناه فى النسخة الكاملة كان مليئا بالتفريعات والكلمات والتهويمات المشوشة غير المتماسكة والتى تدعى انها تقول أشياء كبيرة.. من نموذج شارلى شابلن.. إلى لمسات فيللينى.. انتهاء بالسخرية من المنتج الجاهل.. وبقرار المخرج صنع فيلم عن البلهارسيا «اللى ماخفش منها أخويا وابن عمى لغاية دلوقتى.. مين المسئول.. مين المسئول ؟»

ولكنه لا يقول لنا حرفا واحدا فى فيلمه ردا على هذا السؤال.. وإن كان جزء من المسئولية يقع بالتأكيد على صناع الفيلم الشبان.. الذين اذا أرادوا مواجهة السينما الرديئة.. صنعوا أفلاما كهذه لايمكن أن يفهمها عم حسن الذى يمكن أن يكون هو نفسه مريضاً بالبلهارسيا .

مجلة «الكواكب» – ٢٥ / ٥ / ١٩٨٢

حمادة وتوتو ..السرقة لأسباب كوميدية

ليست مشكلة بالطبع أن يكون فيلم **«عصابة حمادة وتوتو»** مأخوذا عن الفيلم الامريكى **«مرح مع ديك وجين»** الذى عرض فى القاهرة من فترة قريبة.. وحيث يلعب عادل إمام دور جورج سيجال.. وتلعب لبلبة دور جين فوندا.. فقد أصبح عاديا جدا أن يصبح لكل فيلم مصرى أصل أجنبى - وامريكى فى الغالب - وما دام منتجو السينما المصرية مصممين على أن هناك أفلاسا فى الافكار.. وان الحياة المصرية هذه كلها ليس فيها موضوع كوميدى أو تراجيدى يستحق أن يصبح فيلما.. وتعودنا نحن المتفرجين والنقاد على أن يصبح الاقتباس هو القاعدة.. والموضوع المصرى الاصيل هو الاستثناء.. ومن ناحية النقاد بالذات اصبحنا نستسلم الان ونكتفى بالسؤال: طيب مقتبس مقتبس زى بعضه.. بس ورينى اقتبست ازاى ؟!

ونحن على أى حال نؤيد اقتباس الافلام الجيدة.. اذا كان هذا سيؤدى فى النهاية إلى أفلام مصرية جيدة.. حتى لو كانت «البرنيطة» ستظل ظاهرة على رأس «المعلم» أو ذاك.. و«مرح مع ديك وجين» كان فيلما أمريكيا جيدا بالفعل.. بل وجيدا جداً فى الواقع.. واستطاع أن يقدم موضوعا جديدا مثيرا وممتعا ولكنه يخفى عمقاً اجتماعيا قويا جدا وجريئا فى نقد بعض الحقائق وعلاقات المجتمع الامريكى الشرسة جدا.. حيث نرى جورج سيجال فى بداية الفيلم موظفا نشطا وناجحا جدا فى مؤسسة أو شركة ضخمة.. وحيث يبدو سعيدا جدا مع زوجته جين فوندا بل ويعيشان فيما يسمونه «بحبوحة من العيش».. إلى حد أنهما أطمانا تماما إلى مستقبلهما السعيد فأخذا يجهزان فيلتهما الفخمة بحمام سباحة وديكور مناسب.. وفجأة يكتشف ديك أن الشركة قررت الاستغناء عن خدماته بلا أى سبب على الاطلاق سوى أن هذا هو

منطق استغلال الناس طالما أن لهم فائدة ثم لفظهم فى الشارع بمجرد انتفاء هذه الفائدة.. وتنهار حياة واحلام ديك وجين بالطبع وتنقطع كل مواردهما ويعجزان عن سداد سلسلة الاقساط والفواتير وهنا يصل الفيلم الامريكى إلى قمته حين يعرض كيف يدير مجتمع كامل ظهره وبقسوة بالغة لاى أحد لا يملك الثمن.. فيبدأ العمال ينزعون الاثاث ويهدمون حمام السباحة ويقطعون حتى التيار الكهربائى ويصبح ديك وجين على الحديدة فعلا ولكن فى قالب تمتزج فيه المأساة والكوميديا بعبقرية.. وهنا لا يجد الزوجان الشابان وسيلة لمواجهة هذا الظلم المفاجئ واللامنطقى سوى نفس الاسلوب.. فيبدأن سلسلة سرقات صغيرة ينتقمان بها من الجميع إلى أن يستردا ثراءهما بل وينجحان فى النهاية فى سرقة خزينة مدير الشركة نفسه الذى كان متورطا فى انحرافات ما تجعله عاجزا حتى عن استخدام البوليس الذى حضر بالفعل ضد ديك وجين خوفا من أن يفضحاه.. ومنطق رد الظلم بالظلم والسرقة بالسرقة مرفوض بالطبع من الزاوية الاجتماعية والاخلاقية معا.. وسهولة تكوين ديك وجين لعصابة ثنائية صغيرة تواجه عصابات أكبر هى سهولة مبالغ فيها بالطبع وانما يلجأ بها الفيلم إلى ما يقرب من الرمز الساخر لكى يدين علاقات استغلالية شرسة جدا فى مجتمع ذى تكوين اقتصادى واخلاقى خاص قائم على العنف.. ومن هنا تجئ قيمة هذا الفيلم الامريكى النقدية اللاذعة والواعية معاً ..

ولكن تركيب مجتمعنا مختلف بالطبع عن تركيب المجتمع الامريكى.. وقيمنا الاخلاقية والسلوكية مختلفة عنهم بالتأكيد.. وما يمكن أن يكون معقولا عندهم - حتى بمنطق المبالغة اللاذعة فى اطار كوميدى - لا يمكن قبوله عندنا بسهولة.. والسينما الامريكية حافلة بنماذج مثل «ديك وجين» فى الاطار الكوميدى أو «بونى وكلايد» فى الاطار الواقعى التحليلى الصارم.. ومع ذلك فالفكرة «ظريفة» وكانت مغرية فيما يبدو لاحمد صالح ليحولها إلى سيناريو مصرى يخرجة محمد عبد العزيز ويصبح فيه ديك هو حمادة.. وجين هى توتو..

وعادل أمام هو موظف فى شركة سياحة يقدم مشروعا ناجحا لصاحب الشركة صلاح نظمى فيسرقه منه وينسبه لنفسه وعندما يثور يفصله من عمله فتنهار حياته العائلية وتتكرر نفس أحداث الفيلم الامريكى بالكامل تقريبا من عجز عن استكمال حمام السباحة وبيع الاثاث وقطع الكهرباء بل والعجز حتى عن دفع مصروفات المدرسة لابنهما الطفل أو نفقات علاجه وغذائه.. ومن هنا تبدأ نقطة الانتقام وفكرة

تكوين عصابة من الزوج والزوجة تبدأ بالسرقات الصغيرة وتنتهى إلى الكبيرة وحتى سرقة خزينة صلاح نظمى مدير الشركة بنفس نهاية الفيلم الامريكى بحذافيرها ..

والفكرة يمكن أن تكون مقبولة حتى لمن لا يعرفون الاصل الامريكى طالما أن البطلين هما عادل إمام ولبلبة وبالمنطق الكوميدى الذى يبرر بعض المبالغات.. وفى هذه الحدود يمكن أن نقول أن أحمد صالح نجح فى تمصير المسائل إلى حد ما بل ونجح فى خلق مواقف كوميدية أضحكتنا بالفعل.. ولقد سعدت شخصيا لان عادل إمام عاد فتذكر أنه ممثل كوميدى عظيم بعد أن أثبت فى أكثر من فيلم أخير أنه ممثل شامل عظيم ولكن بعد أن حاول أيضاً ولسبب غير مفهوم أن يبتعد عن الكوميديا مجال نبوغه الاساسى الذى لم اكن اوافقه دائماً على تجاهله وكأنه مجال لا يمكن أن يصنع فنا عظيما ..

والكوميديا فى «حمادة وتوتو» أرقى بكثير بلا شك من «محاولة الكوميديا» الهزيلة جدا والسخيفة جدا فى فيلم آخر لعادل إمام ولنفس المخرج محمد عبد العزيز معروض فى نفس الوقت ولا أدرى كيف بعد هذا الانقلاب المدهش فى «كارير» – ولا أدرى كيف أترجمها بالضبط – عادل إمام.. مازال ممكنا أن يمثل فيلما مثل **«على باب الوزير»** ولا أن يخرجه محمد عبد العزيز نفسه.. فحتى مستوى «تنفيذه» لحمادة وتوتو أفضل منه فى باب الوزير الذى ليس له علاقة بأى باب ولا بأى وزير ..

ولكن المشكلة فى «حمادة وتوتو» أن قضية البطل التى كانت مقنعة ومنطقية فى «ديك وجين» فقدت كل منطقها هنا.. فنقطة الانطلاق نفسها وهى احساس البطل الهائل بالظلم الذى يضطره للانقلاب ضد المجتمع كله.. أصبحت هزيلة جدا ومفتعلة هنا.. لان سرقة مشروع سياحى ونسبتها لصاحب الشركة مسألة تحدث فى أحسن العائلات ولا تبرر هذا الانقلاب الهائل فى حياة مواطن شريف إلى لص شريف مثل أرسين لوبين أو روبين هود ..

ومن ناحية فان ما كان يدافع عنه جورج سيجال فى الفيلم الامريكى هو حياته نفسها وبيته وزوجته بعد أن كاد يخسرها جميعا بلا سبب.. أما ما يدافع عنه عادل أمام فى الفيلم المصرى فهو أصراره على الاحتفاظ بفيللا فخمة وحمام سباحة ومستوى حياة خرافى وهى طموحات عالية جدا وبعيدة عن أحلام المواطن العادى الذى قد يكون منطقياً أكثر أن يدافع بيديه وأسنانه عن شقة «أوضة وصالة» وثمن بطيخة ومصاريف الولد فى المدرسة.. ومن هنا فحلم البطل هو حلم بالثراء الفاحش

والتطلعات الخطيرة جدا.. خاصة اذا كنا لم نفهم أصلا كيف حصل موظف عادى في شركة سياحية مصرية على كل هذه الاشياء من البداية ..

فاذا كان من يلعب دور اللص الذى يخرج من سرقة إلى سرقة بنجاح كبير هو عادل إمام الذى لابد أن يتعاطف معه المتفرج العادى ويحبه ويتبنى قضيته حتى لو كانت وسيلة للانتقام خاطئة.. اكتشفنا اذن مدى الخطر الهائل الذى تحدثه هذه الفكرة فى رءوس الناس من أن هذا هو الحل لمواجهة الظلم أو استرداد الحق.. وهنا ايضا خطورة نقل الافكار بلا وعى بما هو مناسب فى مصر وما هو مناسب فى امريكا أو فى السنغال.. فاقتبسوا كما تشاءون يأيها السادة ولكن رفقا بالناس الذين يمكن أن يتصوروا أن هذا هو الحل لمازقهم الشخصية وان الوسيلة الوحيدة لمواجهة لص كبير هى ان تصبح أنت لصا صغيرا.. وارجو الا يقول لى عادل أمام أو أحمد صالح أو محمد عبد العزيز انهم كتبوا «يافطة» فى آخر الفيلم تقول ان البوليس قبض بعد ذلك على حمادة وتوتو.. وان الحرامى اذن حيروح النار.. لاننى قطعا سارد عليهم: قديمة !؟ .

مجلة «الإذاعة» - ٣١ / ٧ / ١٩٨٢

«الأقـــويـــاء»

وغلطة دخول السياسة من باب الهزار !

دخلت فيلم **«الأقوياء»** بأحساس.. وخرجت منه باحساس مناقض .. واعتقد أن هذا نفس ما حدث لغيرى من مشاهديه.. فالفيلم من اخراج أشرف فهمى وهو اغزر ظواهر السينما المصرية وأكثرها طموحا وجدية فى ظروفها الشديدة الصعوبة التى تمر بها الان كعنق زجاجة مختنق.. واحيانا يبدو أشرف فهمى وهو يواصل العمل من فيلم إلى فيلم أنه الوحيد الذى لم يفقد الأمل.. وانه يحاول أن يتجاوز نفسه ويستفيد من كل خطوة وأن يصبح افضل دائماً ..

وفى مجموعة أفلامة الاخيرة تحول أشرف فهمى بوضوح إلى مستوى نضج أفضل موضوعيا وتكنيكيا.. فى حدود الظروف التى تسمح له بها بالطبع ظروف السينما المصرية من ناحية.. والمتفرج المصرى نفسه بكل ما حدث له من تغيرات من ناحية أخرى. وليس هو الوحيد بالطبع الذى حاول التماسك.. فهناك مخرجون كبار وشبان يحاولون دائماً.. ولكن لعل ميزة أشرف فهمى على زملاء جيله أو حتى على الاجيال السابقة له أنه أكثرهم إصرارا وأغزرهم عملا.. ليس بمعنى الانتشار الميكانيكى بهدف الارتزاق السريع واكل العيش الذى «يحب الخفية».. وانما بمعنى المحافظة الدءوب على طاقة الحركة والنشاط.. لان تواجد المستوى النظيف على الاقل افضل من الانسحاب بحجة عدم الانزلاق وترك الساحة خالية أمام المرتزقة وترزية الافلام.. وهى قضية معقدة على أى حال... ولكننى ظللت أحترم فى أشرف فهمى دائماً حرصه على «التواجد النظيف» وعدم ابتذال نفسه وفنه وجمهوره.. وايا كان ما يمكن أن نأخذه على هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه الاخيرة ..

ولكن لكل عملة وجهيها بالطبع.. وميزة أشرف فهمى فى العمل المتواصل قد تكون هى نفسها عيبه.. لأن أزمة الموضوعات أو بالتحديد أزمة كتاب السيناريو - وهى أزمة حقيقية للاسف قادتنا اليها أسباب عديدة - تجعله أحيانا يقدم أفلاما لا تتناسب مع مستوى طموحه وتقدمه المتواصل هو نفسه.. ولا مستوى ما أصبحنا نتوقعه منه.. ولهذا فانت تخرج من أخر افلامه «الاقوياء» بأحساس بالاحباط.. معاكس تماما بإحساس التفاؤل الذى دخلت به !

والسيناريو الذى كتبه عصمت خليل وبشير الديك عن قصة محمد العشرى منتج الفيلم هو نقطة الضعف الواضحة التى أضاعت الجهد الذى بذله الجميع.. أو لنقل بالتحديد أننا كنا أمام موضوع جيد جدا يمكن أن يصنع فيلما ممتازا.. ولكن شيئاً فى تناول هذا الموضوع وفى رؤية الثلاثة صانعى هذا الموضوع فى شكله السينمائى وبمشاركة المخرج بالطبع للمعانى الكبيرة التى حاولوا التعرض لها.. أدت إلى هذا الذى رأيناه بالفعل ..

يحاول الموضوع أن يتحدث عن أشياء حدثت فى الواقع الحقيقى الذى نعيشه وربما مازالت تحدث.. الطبقة «المضروبة» من ثورة يوليو وهى تحاول استعادة مواقعها القديمة.. من خلال اقطاعى قديم كبير هو رشدى الباجورى (رشدى أباظة) وعائلته الصغيرة التى تضم زوجة مغلوبة على أمرها (مديحة يسرى) واضح أنه اشتراها بأمواله ونفوذه من قصة حب أخرى كانت تحياها.. وإبنين شابين أحدهما طيب هو المهندس عادل (عزت العلايلى) الطيب المثالى كالعادة.. ورمزى (محمود ياسين) الفاسد المدلل الشرير الذى لا نعرف له مهنة كالعادة ايضاً.. سوى أنه يستنزف نقود أبيه باستمرار لأنه يحبه أكثر ويفضله على أخيه الآخر الطيب لسبب لا ندريه ولم يهتم السيناريو بأن يقدم سببا واحدا منطقيا لتفضيل أب لأحد ابنيه على الآخر وكأن أحدهما شرعى والآخر غير شرعى مثل أفلام حسن الأمام مثلا ...

والعداوة متأصلة بين الأخوين بلا سبب واضح أيضاً.. سوى أن أحدهما طيب والآخر شرير.. وكأن مسألة التناحر والكراهية بين شقيقين يمكن أن تكون طبيعية جدا وبديهية جدا دون الحاجة إلى أى تفسير درامى أو روائى أو اخلاقى وانما لمجرد أن يصبح هناك خيط من خيوط الصراع بين الخير والشر.. وحسب مفهوم الخير المطلق والشر المطلق فى السينما المصرية.. وحسب التراث التاريخى المتراكم من خمسين سنة فى السينما المصرية أيضاً.. فان الخير والشر يأخذان شكلا شديد

المباشرة والسذاجة إلى حد «العبط».. فالاخ المهندس الطيب يشترك مع أهالى القرية فى بناء مصنع جمعوا أمواله بانفسهم.. وهى مسألة مثالية جداً اتحدى أن تحدث فى الواقع المصرى بهذا الأسلوب «الغامض» بحيث لا نفهم أى مصنع هذا وما الذى ينتجه وما علاقته بظروف هذه القرية وأهاليها.. لان القرية نفسها فى الفيلم هى مجرد ديكور أو خلفية لما يحدث فى قصر البيه أو الباشا الاقطاعى وكما هى عادة السينما المصرية من مليون سنة ولان أهلها هم مجرد كومبارسات يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقضى الضرورة ذلك فقط.. والضرورة هنا هى أن يظهر بعض الفلاحين فى الكادر خلف نجلاء فتحى أو محمود ياسين ..

وفى الناحية الاخرى فان الأخ الشرير هو الشاب المدلل التقليدى الذى يلبس «الجينز» ويبدو «صايع» طول الوقت ولكنه خفيف الدم وشقى بالطبع.. وهو ينصب على أبيه ليحصل على نقوده.. ويرفع الكلفة معه إلى حد أن يناديه طول الفيم «بوب» مع أن الأب مخيف جدا وشرس جدا وإسمه رشدى.. فمن أين جاءت «بوب» هذه.. وكيف يصل «الهزار» بين أب مصرى وابنه إلى هذا الحد حتى فى أكثر العائلات شرا وفسادا.. واقطاعا ؟..

ولكى يكون الاب اقطاعيارجعيا و«متعفنا» كما ورد فى حوار الفيلم.. فلابد أن يكون قاسيا جدا.. يشخط وينطر باستمرار.. كما لابد أن يلبس الطربوش.. رمزا إلى أنه من الطبقة القديمة التى تحاول أحياء الماضى.. من خلال محاولة الانضمام إلى حزب جديد مضاد للثورة وللقطاع العام والاشتراكية و«الجرابيع» الذين يتحدث عنهم الفيلم كثيرا.. لكن يتم حل هذا الحزب الجديد فتنهار أطماع هذا الاب الاقطاعى فى استعادة مكاسبه ..

وهنا يقع الفيلم فى أكثر من مغالطة سياسية تصل إلى حد تشويه التاريخ.. لانه حاول أن يلعب فى السياسية دون فهم بل دون صدق وبقدر كبير من «الهزار» فى مسائل لا تحتمل الهزار ..

فالحزب الوحيد الذى حاول البعض تشكيله فى السنوات الثلاثين الاخيرة وتم حله هو حزب «الوفد الجديد».. ورغم اننى لم أكن من مؤيدى الوفد الجديد الا أن الامانة السياسية والاخلاقية تقتضى القول بأن أعضاءه قد يضمون بعض أصحاب المصالح أو الاوضاع الاجتماعية القديمة.. ولكن ما كان يحركهم مع كثيرين ممن انضموا اليهم هو الدافع الوطنى أساسا والبحث عن حرية الحركة والعمل السياسى

والديموقراطية لكل المصالح والطبقات بحيث يتحرك مجتمع كان قد تم تجميده تماما لصالح فرد واحد.. ولذلك فليس صحيحا انهم كانوا هذه المجموعة من العابثين الماجنين لابسى الطرابيش والذين قدمهم الفيلم «كأراجوزات» وكما رأينا توفيق الدقن وأحمد غانم ورشدى أباظه وابنه النصاب الحلنجى والذين يقضون كل وقتهم فى «ماخور» تديره نعيمة الصغير وترقص فيه هياتم منقول بالضبط من أفلام حسن الامام.. وليست المسالة هنا مجرد أمانة سياسية وتاريخية.. ولكنها مسألة اخلاقية أيضاً فى تقديم الواقع الغريب جدا الذى عايشناه جميعاً ..

وهنا قد يدعى السيناريو أنه يعالج موضوعا «جادا» عن طبقة مستغلة تحاول فرض نفسها من جديد على مجتمع تغير كثيرا.. واذا كان هذا صحيحا فان رفض هذه العائلة وبالتالى هذه الطبقة ذات المصالح الجديدة لا يكون باستخدام أسلحة كاذبة.. ودون أن يوضح الفيلم موقفه من «الوضع» الذى كانت هذه العائلة تعمل ضده.. وهل كان افضل حقا منها أم أسوأ.. كل هذا لان الناس العاديين أنفسهم أو «المجتمع» الواسع كان غائبا تماما عن الفيلم.. أو مجرد كومبارس ..

فما كان الفيلم مشغولا به فى الواقع وراء كل هذه «الهيصة» هو مجرد الصراع التقليدى داخل أفراد هذه العائلة الشاذة وليس أكثر ..

يبدأ الفيلم بمشهد ذكى جدا لزواج رشدى أباظة من مديحة يسرى فى فيلم قديم أيام شبابهما.. ونرى شابا يطلق الرصاص على رشدى أباظة لانه خطف منه مديحة يسرى التى أحبها.. ثم يهرب إلى اليونان حيث يقيم عشرين سنة ينجب خلالها نجلاء فتحى التى تعود إلى مصر بعد موت والدها هذا.. ولكن رغم ان بيت وأرض والدها مازالت موجودة.. فانها تختار بيت رشدى أباظة بالذات غريم والدها لتعيش فيه.. ثم لا يكلف السيناريو نفسه أن يقول حرفا واحدا عن كيف نجا رشدى اباظة من الرصاصة.. ويقع عزت العلايلى فى حبها بالطبع.. وبينما نرى محمود ياسين غارقا فى أحضان راقصة فى ماخور هى هياتم.. نراه فجأة يحب نجلاء فتحى هو الآخر.. ولكنها ترفض الاثنين لتتزوج شابا آخر بلا أى مناسبة.. وهنا يقتله محمود ياسين ببساطة شديدة جدا.. وبعد «عك» معقد ومتشابك يحاول قتل أخيه عزت العلايلى.. وكأن القتل والمسدسات فى مصر هى مسألة عادية جداً وروتين يومى عائلى حتى بين الأخوة.. بل أن الفيلم ينتهى بمجزرة.. فمحمود ياسين يقتل أباه خطأ.. وبينما يتدحرجان على السلم لمدة ربع ساعة يقتله أبوه أيضاً خطأً.. بينما

تولول نجلاء فتحى طوال هذه الربع ساعة وتصرخ بالصوت الحيانى حتى تقشعر أبداننا والعياذ بالله. وكأن الفيلم يريد أن يقول أن هذه العائلة الشريرة والطبقة المتعفنة أكلت نفسها.. ولكنها أكلتنا معها فى الواقع طوال ساعتين من الحوار والضجيج والصوت المزعج الذى لا نستطيع أن نتابعه.. ومن خلال خلط شديد بين ما هو جاد وما هو هزار.. وما هو كوميدى وما هو تراجيدى ..

وليس هناك فاصل فى أى عمل فنى بين الكوميدى والتراجيدى لو تمت صياغة هذا وذاك صياغة جيدة.. ولكن الاثنين معا يصبحان كارثة حينما يتم اللعب بهما بلا وعى لارضاء كل الامزجة.. بحيث تكون هناك سياسة لمن يريد السياسة.. وهياتم لمن يحبون هياتم.. وضرب وغم ونكد ازلى ودم وضرب رصاص لمن يحبون المذابح.. ثم كوميديا رخيصة لمن يحبون الفرفشة.. وحشر الكوميديا الصارخة فى عمل يدعى الجدية وفى مواقف لا تحتمل ذلك يؤدى إلى شرخ العمل وافساد أى موقف وأية رؤية للفيلم.. لو كانت هناك رؤية أصلا ..

فى مشهد دعاية محمود ياسين لأبيه رشدى اباظة فى الانتخابات مثلا نضحك بالفعل. ولكن عندما يقول محمود ياسين للاهالى: اقدم لكم أبى.. أبى العظيم.. أبى فوق الشجرة.. فان جمهور الصالة يمكن أن يضحك حقا.. ولكن الكوميديا هنا تصبح رخيصة.. ولكنها تصبح أكثر رخصا عندما يهتف توفيق الدقن المنافق تحيا الشجرة.. وتسقط النخلة.. فهنا تدخل المسألة فى دائرة السخف ..

وعندما يقتحم البوليس بيت الدعارة ويقبض على أعضاء «الحزب» عرايا. فان المخبرين يحملون توفيق الدقن على الاكتاف ليهتف: يسقط الظلم.. وهنا يصل الهزار إلى اقصى مداه ويفقد المشهد أى مغزى أو منطق .

وليس معقولا ولا محترما أن يؤدى ابتزاز ضحك الجمهور إلى نكت لفظية مثل تحويل «اسماعيل ثابت» إلى «اسماعيل سابت مفاصله».. أو إلى حد تقطيع كلمة «شخصيا» إلى «شخ.. صيا».. ولكن هذا حدث بالفعل فى هذا الفيلم ..

وعندماينتهى كل هذا الى جنازة دموية يموت فيها نصف ابطال الفيلم بالرصاص ويسيل دمهم على السلالم وعلى هدوم المتفرجين.. فان هؤلاء المتفرجين لابد أن يخرجوا باحساس فاجع بالنكد والاحباط ..

ولكن ليس هذاهو السبب الوحيد.. فلقد وقع الفيلم أيضاً فى غلطة خطيرة جدا.. فبعد وفاة الفنان رشدى أباظة قبل اكتمال دوره.. اسندوا بقية لقطاته للفنان صلاح

نظمى الذى يشبهه حجما وتكوينا .. وكنت اتصور أن يتم تعديل السيناريو بحيث يتم ضغط ما تبقى من دور رشدى أباظة إلى اقصى حد ليلعبه صلاح نظمى باستخدام زوايا تصوير خاصة لا تكشف الفرق.. ولكن ما اثار الدهشة إلى أقصى حد.. أن حجم ظهور صلاح نظمى يكاد يساوى حجم ظهور رشدى أباظة.. ومع ذلك فمعظم مشاهد صلاح نظمى مشاهد حوارية كان يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الفيلم دراميا .. ولكنهم جعلوا رشدى اباظة يتحدث بصوته.. وصلاح نظمى يتحدث بصوته.. والفرق واضح جدا .. ومع ذلك فالمفروض أن تصدق انهما نفس الشخص ..

لقد أحدثت هذه الغلطة شرخا اساسيا واضحا فى الفيلم.. خاصة مع اللوحة التى كشفوا فيها السر قبل أن يبدأ الفيلم.. فادرك الجمهور على الفور أنه أمام شخصيتين لا شخصية واحدة.. وفقد على الفور ميزة التصديق. ولقد كنت اسمع المتفرجين حولى يصيحون بين لقطة واخرى - لاسيما أن لقطات رشدى وصلاح متداخلة - «ده رشدى اباظه.. وده صلاح نظمى».. وهذا يكفى ليضيع أى فيلم فى العالم.. فما بالك اذا كانت هناك اشياء أخرى ..؟

فيا عزيزى أشرف فهمى.. انت جعلت خطك يصعد إلى أعلى.. «والاقوياء» ليس كذلك !.

مجلة «الكواكب» - ٧ / ٩ / ١٩٨٢

مرسى لا فوق ولا تحت !

عندما عرض فيلم **«انتبهوا ايها السادة»** منذ نحو عامين.. كان له دوى الانفجار لا فى اوساط السينما المصرية وحدها.. وانما ربما - وبلا مبالغة - فى المجتمع المصرى كله.. لأنه كان صيحة تحذير صادقة وشجاعة من تحولات خطيرة حدثت فى هذا المجتمع وتهدد بان تقلب موازينه الاقتصادية والسلوكية والاخلاقية بل وكل قيمة رأسا على عقب.. إمتهانا للعلم والعمل والحب وقيمة الإنسان نفسه تحت سطوة المال السهل أيا كان مصدره.. ونسفا لكثير من الأسس الراسخة التى تربينا عليها جميعا فى «الزمن القديم الجميل».. وكانت من أقوى دعائم صلابة هذا الشعب واستمراره فى وجه كل شىء ..

وكان اقوى ما فى فيلم **«انتبهوا أيها السادة»** أنه يقول كلمته الشجاعة هذه فى اطارمااصطلح على تسميته «بالكوميديا» فى السينما المصرية.. وحتى بعد أن انتقل دورا البطولة إلى محمود ياسين وحسين فهمى بعد أن كان مرشحا لهما فى البداية عادل إمام وسعيد صالح.. ظل الفيلم محتفظا بروحه الساخرة القادرة على اضحاكنا بمفارقاته المدهشة.. ولكنه ضحك كالبكاء كما يقولون.. ونوع من «الكوميديا السوداء» التى تنبع عذوبتها من مرارتها.. تضحكنا بقدر ما تقطع فى أوصال الحقيقة لتكشفها ..

وكان البطل فى «انتبهوا» هو كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب بلا جدال.. الذى كان قد عثر فى هذا الفيلم وعلى نحو مدهش.. على هذه الصياغة التى كان البعض يتصور انها أكذوبة.. الكوميديا الاجتماعية الهادفة.. والتى كان حديثنا عنها يبدو

مثيرا للسخرية.. حين كنا نقول أن الضحك يمكن أن ينبع ايضاً من مسائل جادة جدا ومثيرة للتفكير فى أخطر قضايانا وليس بالضرورة من مجرد «كوميديا التخلف العقلى» والممثل الغليظ الذى يصاب بالاسهال.. والممثل الآخر العبيط الذى يضرب زميله – والمتفرج – على قفاه ..

وكان «انتبهوا» نقطة تحول حقيقية فى عمل أحمد عبد الوهاب السينمائى.. وكان يجب أن يكون نقطة تحول أيضاً لدى غيره من كتاب الكوميديا السينمائية.. أو من يزعمون أنهم كذلك.. ولكن كانت قد سبقته نقطة تحول أخرى مهدت له هى فيلمه **«المحفظة معايا»** الذى أتصور أنه لم يأخذ حقه من الاهتمام النقدى والجماهيرى ..

وعندما يأتينا فيلم آخر هو **«مرسى فوق.. مرسى تحت»** من نفس كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب ونفس المخرج محمد عبدالعزيز.. فلابد أن يثير اهتمامنا.. لا سيما ونحن نعرف أن أحمد عبد الوهاب على الاقل حاول الاستفادة إلى أقصى حد من «الانفجار» الذى أحدثه «انتبهوا أيها السادة» بأن يطور نفسه وفكره وأدواته الفنية.. وأن يضع قدرته الاكيدة على الصياغة السينمائية على طريقها الصحيح.. وهو أحد الذين طوروا أنفسهم باصرار منذ أولى خطواته فى مجال كتابة السيناريو.. فكان واحدا من الاقلام الشابة التى حرصت على أقصى ما هو متاح من الجدية والطموح فى ظل ما تسمح به ظروف السينما التجارية التى كان أحمد عبد الوهاب يقع فى حبائلها ويقدم لها التنازلات المطلوبة أحيانا.. وينجح فى تجاوزها أحيانا أخرى ..

ولا يمكن القول بأن «مرسى فوق .. مرسى تحت» من الافلام التى تجاوز فيها أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز معا السينما التجارية.. فهما لا يقدمان جديدا ذا قيمة خاصة فى هذا الفيلم على مستوى الفكرة أو حتى أسلوب التنفيذ.. وان كان لا يمكن القول فى نفس الوقت أنهما وقعا فى أحابيل هذه السينما التجارية المطلوبة الا فيما يتعلق بعنوان الفيلم نفسه: «مرسى فوق.. مرسى تحت» الذى حاولا به فيما يبدو أن يسايرا «هوجة» العناوين السوقية الغريبة التى فرضها أسلوب أحمد عدوية فى الغناء على حياتنا الفنية كلها.. ويبدو هذا العنوان غريبا على أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز كسينمائيين شابين جادين.. أيا كان اتفاقنا على المستوى الفنى لهذا الفيلم أو ذاك من أفلامهما.. وقد علمت أن اسم الفيلم كما كتبه أحمد عبد الوهاب كان «الارملة تتزوج فورا» وهو عنوان مناسب أكثر لموضوع الفيلم.. وشكى

لى أحمد عبد الوهاب نفسه من أنه يتعرض الان لنفس المشكلة مرة أخرى فى فيلم حول المنتج اسمه إلى «تجيبها كده.. تجيبها كده.. هى كده».. وهى مسائل لا يمكن أن يصدقها أحد فى سينما محترمة.. ولكنها تحدث ..

واذا كان البعض يتصور أن العنوان فى ذاته يكفى لنجاح فيلم طبقا لموضة السوقية السائدة فى السينما الان.. فلا أظن أن هذا الوهم نفسه سيتحقق حتى تجاريا.. لانه حتى «الجمهور السوقى» نفسه سكيتشف أن «مرسى» ليس فيلما سوقيا.. وهذا الجمهور يطلب أشياء أخرى من الأفلام غير مجرد العناوين.. و«مرسى» لا يقدم له هذه الاشياء.. بمعنى أنه لا يقدم الاغراءات التقليدية من رقص وغناء وجنس وكوميديا غليظة.. وانما هو فيلم يحاول أن يكون جادا.. بل أنه فيلم «نظيف» بالفعل على حد التعبير الشائع.. ولكن مسألة «النظافة» هذه نفسها فيها نظر.. لان السؤال سيظل قائما: «حسنا.. لقد صنعتم فيلما نظيفا.. ولكن ما الذى تقولونه فيه؟» خاصة اذا كان السؤال موجها إلى أحمد عبد الوهاب فى مرحلة ما بعد «انتبهوا» ..

أننا نكتشف بعد نهاية العرض أن العنوان لا علاقة له بالفيلم.. فليس هناك لا مرسى فوق.. ولا مرسى تحت.. بل ان مرسى كان تحت باستمرار حتى بعد أن تزوج صاحبة المصنع وطالما استمرت فى اذلاله بهذا الشكل المهين وغير المنطقى.. بل وبالغت فى اذلاله أكثر بعد الزواج.. فضلا عن أن الفيلم حاول أن ينطلق من فكرة واهية جدا وبلا أساس قوى بما يكفى.. وهو أن تكتشف ارملة شابة بعد وفاة زوجها بعامين أنه كان يملك شقة مفروشة.. وهواكتشاف لم يعد كارثة إلى هذا الحد بحيث نقيم عليه فيلما طوله ساعتان.. لا سيما أن اختيار الممثلين نفسه لم يساعد على تأكيد حجم هذه الكارثة.. فلا مظهر وسلوك ناهد شريف فى الفيلم كان يعطى نموذج الارملة المحبة والمخلصة جدا لزوجها الراحل إلى حد الصدمة عند اكتشاف خيانته.. ولا مظهر محمود ياسين نفسه أو طريقة أدائه كان يحقق نموذج الموظف المطحون الذى يتحمل كل هذه الاعباء الهائلة بهذا التفانى المدهش.. ولا هو كان قادرا فى نفس الوقت على تفجير الكوميديا المفترضة.. وهذا الاختيار للممثلين فى ذاته هو دليل على أن أختيار الممثل المناسب هو عنصر هام جدا.. وقد كنت اتخيل عادل إمام دائماً فى هذا الدور.. وكنت أتصور أنه سيكون قادراً أكثر على تفجير الضحك من نفس المواقف.. لانها مواقف لا يمكن قبولها الا بالمنطق الكوميدى الذى لم نحس به

فى هذا الفيلم رغم محاولته ذلك ..

وكل الازمات فى بناء السيناريو أزمات واهية يمكن حلها بسهولة.. مثل أزمة لواحظ التى ضبطها اكرامى فى شقة الاسكندرية.. فلقد كان بوسع محمود ياسين أن يعترف بها ببساطة لناهد شريف دون أن يخضع لابتزاز اكرامى.. ولكل المواقف التى نشأت على ذلك.. وفى نفس الوقت لم يكن سهلا أن نقتنع بأن ناهد شريف يمكن أن تكون أما لشيرين.. ولا بأن زوجة يمكن أن تبعد زوجا عن فراشها كل الوقت حتى لو تزوجته بدافع مصلحة وقتية زائفة.. ولا بأن الطفل يمكن أن يتبع اكرامى من السينما إلى الشقة التى يقيم فيها حفلا ماجنا ولكى يشركوه معهم فى السهرة بهذه البساطة.. ولا بأن الزوجة يمكن أن تكون شرسة إلى هذا الحد الذى تحولت معه إلى شخصية شريرة لا يمكن التعاطف معها.. لا سيما أن هذه الشخصية الشرسة تتحول فجأة وفى مشهد النهاية إلى قطة وديعة محبة لمجرد انها اكتشفت براءة زوجها مرسى من سرقة الالف جنيه ..

ولقد أسهم الاخراج - وهو هنا تنفيذ ميكانيكى فى الواقع - فى بطء الايقاع وفقدان الحس الكوميدى.. وباختيار موسيقى فؤاد الظاهرى التى أصبحت لاستهلاكها وفقدانها لأى تعبير قادرة على قتل أى فيلم.. كما اسهم اختيار الاخ اكرامى بدور هام فى اضفاء قدر هائل من البرود الثلجى على مشاهد كان ممكنا ان تصبح افضل.. واكرامى حارس مرمى عظيم ولكنه لم يزعم ابدا أنه ممثل مع انه كان فى فيلم **«رجل فقد عقله»** ارحم من ذلك بكثير.. واذا كان البعض يتصورون أن لاعبى الكرة يمكن ان يجذبوا جمهورا.. فهم ايضا يمكن أن ينسفوا فيلما كاملا.. ورغم ذلك فقد كان يمكن ان تكون المشكلة ابسط من ذلك بكثير لو لم يكن الفيلم لأحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز.. وهما سينمائيان شابان ننتظر منهما ما هو افضل.. وهذا هو قدرهما الذى يجب أن يحرصا عليه ..

فانتبهوا ايها السينمائيون الجادون ..!

مجلة «الكواكب» - ١٤ / ٩ / ١٩٨٢

فى «السلخانة» .. «سينما الباذنجان» مستمرة

وكل واحد «يعمل الشوية بتوعه»!

عندما قرأت رواية اسماعيل ولى الدين **«السلخانة»** مسلسلة فى «روزاليوسف» منذ بضع سنوات تخيلتها على الفور صورا سينمائية خرافية.. وتصورت انها يمكن أن تصبح فيلما خطيرا يمكن أن يذكرنا بموجة «الواقعية الايطالية الجديدة».. لو توفر لها المخرج القادر على ذلك بالطبع.. فالرواية تقتحم مجالا جديدا جريئا لا أدرى كيف لم يفكر أحد من سينمائيينا فى ارتياده من قبل.. حيث تمتزج العواطف والرغبات والصراعات المحمومة والغريزية فى جو دموى صاخب شديد العنف والخشونه.. يمكن ان تكمن فيه أرق المشاعر بقدر ما تتناحر اكثرها قسوة ووحشية..

وقرأنا بعد ذلك أن هشام ابو النصر ينوى أخراج «السلخانة» للسينما.. واعتقد انه بدأ فى اعدادها بالفعل مع كاتب السيناريو المخضرم الكبير السيد بدير.. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك.. ولكننا علمنا أن الرؤية انتهت بان اشتراها سمير صبرى لينتجها ويلعب بطولتها بنفسه.. وتساءل البعض عندها عن مدى ملاءمة سمير صبرى للسلخانة.. ولكن هذا ما حدث بالفعل فى فيلم يحمل اسم بشير الديك كاتب السيناريو والحوار عن اعداد السيد بدير ومن اخراج أحمد السبعاوى.. وهى مفاجأة أخرى بددت كل اوهام الواقعية الإيطالية أو أى واقعية أخرى ..

واذا كان هناك أفلام من الصعب الكتابة عنها لشدة عمقها وكثافة الافكار التى تحملها وتفوق عناصرها الفنية بحيث يحس الناقد أنها أكبر منه.. فأعتقد أن الحديث عن «السلخانة» سهل جدا .. حيث كل شىء واضح تماما واللى أوله شرط آخره نور.. واذا كنت داخلا هذا الفيلم من أجل أن تنبسط فسوف نبسطك إلى اقصى حد وتأخذ

بفلوسك وزيادة وتخرج تمام التمام وحيث كل أنواع المتعة والمزاج متوفرة هنا وبالكيلو.. فالفيلم ٢٥ كيلو والحمد لله مثل الأفلام الهندية وتستطيع أن تنام وتقوم فيه ألف مرة لتجده «لسة شغال» !

وطوال المدة الرهيبة لعرض «السلخانة» وسط صخب وانسجام جمهور الصالة الهيستيرى والتصفيق المتواصل الذى يتصاعد من صبية الصالة فى لحظات الانسجام الشديد سواء من مواقف الضرب والجدعنه أو من مواقف «المزاج» والفرفشة التى حشدها الفيلم واحدا وراء الاخر بلا توقف. كنت اتذكر دائماً «توليفة» اخرى – أو بمعنى ادق «تحبيشة» اخرى – مماثلة فى فيلم **«الباطنية»**.. وحيث كانت عبارة «سلم لى على البدنجان» كافية لصهللة الجمهور كوحش كاسر اطلقت غرائزه بحرفنة كاملة إلى عنان السماء.. وكان «البدنجان» بالطبع تلخيصاً عبقريا لكل ما حشده صانعو «الباطنية» من «مواد» يمكن أن يحظرها قانون المخدرات ولكن يسمح بها للاسف قانون السينما ..

فى النصف ساعة الاول من الفيلم لاحظت أن كل ممثل يقف أمام الكاميرا ليؤدى مشهدا ويختفى مؤقتا ليحل محله آخر فيما يسمى بتقديم الشخصيات أو «الفرشة» التمهيدية بلغة الصنعة.. وكان سهلا أن ندرك أن سمير صبرى بذكائه المعروف أراد أن يستفيد بعلاقاته العديدة انتاجيا.. فحشد عددا كبيرا من أصدقائه ليظهر كل منهم فيما لا يتعدى دقائق ليحقق أكبر قدر من الجذب الجماهيرى وليرضى كل الامزجة والرغبات ..

واتصور أن المفتاح لفهم هذا الفيلم انتاجيا هو أن سمير صبرى أحضر أصدقاءه الفنانين من كل الاتجاهات إلى الاستوديو واوقف كلا منهم أمام الكاميرا قائلا له : «قول الشوية بتوعك!»

الممثل الكبير يوسف وهبى مثلا يمكن أن يكون عنصر اغراء لقطاع من الجمهور.. ولذلك فهو يظهر فى عدة لقطات سريعة موزعة على مساحة الفيلم كلها باعتباره «المعلق» أو «الضمير» الحكيم الذى ينطق بعباراته الفلسفية الساخرة المعروفة والتى لابد أن يختمها بالطبع بهذا «الافيه» التاريخى: «ما الدينا الا سلخانة كبيرة!» .

وهكذا على التوالى يظهر عادل أدهم فى دور «نجم» معلم الجزارة الشرير الطاغية «ليقول الشوية بتوعه».. ثم يظهر محمد رضا فى دور منافسه فى المدبح المعلم «أبو حلقة» فيما أذكر الذى يمثل منافسه الذى لابد أن يكون طيبا لانه والد

البطل.. والبطل بالمناسبة لابد أن يكون سمير صبرى ما دام هو المنتج!.. ثم يظهر سعيد عبد الغنى فى دور ابن المعلم رضا ووريثه فى الصنعة.. الشاب «المجدع» الجميل الذى تموت فيه كل فساء الحى.. من مديحة كامل التى تدور حوله كالمجنونة دون ان يحس بها وانما يعاملها بالقسوة و«التقل» المناسبين لمعلم مجدع وسيم شديد الاناقة.. إلى نجوى فؤاد التى يتم توظيفها فى الفيلم توظيفاً جيداً لتحقيق غرضا أساسيا من أغراض الفيلم هو الاثارة الجنسية.. فهى ترقص أولا بمناسبة وبدون مناسبة وتخرج لها الموسيقى المطلوبة من تحت الأرض أو من تحت السرير.. ولا يكلف الفيلم نفسه أى عناء فى توفير أو تفسير هذا العنصر السوقى جدا من عناصر الجذب.. وهى متزوجة من صلاح نظمى الجزار العجوز والاعرج والعاجز جنسيا – كل هذا مع بعضه – لكى تصبح هناك حجة لان تستدرج سعيد عبد الغنى إلى بيتها بعد العشاء لكى يحاسبها.. والحساب هنا له معنى لا يخفى على مظنة القارئ.. وهو مقابل «البدنجان» فى «الباطنية».. حيث السرير والضوء الاحمر الخافت وزجاجة الخمر والجوزة و«النفسين» وحيث تعود لتقول بعد أنتهاء المشهد: «عايزة اتحاسب تانى».. ويضج جمهور غلمان الصالة المراهقين بالصراخ الحيوانى.. ويحقق الفيلم أكبر الايرادات ..

والمخدرات موجودة أيضاً وبالطبع.. من خلال «غرزة» حشيش منصوبة دائماً يتزعمها سيد زيان الذى يوفر للفيلم عنصر الضحك بل ويكتشف فيه سمير صبرى مطربا أيضاً فيغنى بالصوت الحيانى.. ثم يقلبها دراما أيضاً حين يبكى حظه التعس الذى جعله هاربا من البوليس بعد تورطه فى جريمة اخفاء «الصنف» بحسن نية ..

ولكن غناء سيد زيان لا يكفى بالطبع.. ولابد من ضمان الا يفلت متفرج واحد من هذا الفيلم.. وهنا يجئ دور سيد الغناء فى مصر الآن بل وسيد السينما نفسها فيما يبدو بحيث لم يعد افيش واحد لفيلم واحد يخلو من اسمه كاحد الابطال الرئيسيين: أحمد عدوية.. الذى يلعب دور «صبى مدبح» يخبط موالا حزينا بصوته المشروخ بين الوقت والآخر معلقا على احداث الفيلم.. بل ويمثل ويضرب الاشرار ايضاً فى خناقة النهاية.. بينما «القزم الكثيف الشعر» الذى بدأ يصبح نجما سينمائيا هو الآخر.. يضع له «الجوزة» فى فمه لياخذ له نفسين بين كل «بونية» واخرى.. والجمهور فى الصالة ميت من النشوة والسعادة ..

ثم هناك ميمى شكيب.. وحسن حسنى.. وليلى حمادة.. بل وحسين حسن الامام

أيضاً.. ولكن فى فيلم لا يخرجة حسن الامام هذه المرة وانما تلميذه أحمد السبعاوى.. فسمير صبرى بذكاء ووفاء شديدين يرد جميل المخرج الذى أتاح له أكبر الفرص فى حياته السينمائية ..

وبعد أن يظهر كل واحد من هؤلاء ويختفى قائلاً «الشوية بتوعه».. يظهر البطل المنتظر.. سمير صبرى الذى صنع فيلما ليحقق فيه فرصة عمره.. وليصنع كل الاشياء «المختزنة» فى أعماقة فيما يبدو والتى لم يجد الفرصة «ليطلقها» فى كل افلامه السابقة.. وبفلوسة هذه المرة.. والغريب انه لم يغن ويرقص فى فيلم من انتاجه وهو الذى اشبعنا رقصا وغناء فى أفلام وبرامج من انتاج الآخرين.. شوف يا اخى حكمة ربنا ؟!

والنصف الثانى من الفيلم قائم كله على أن سمير صبرى يقتحم السلخانة انتقاما لاخيه سعيد عبد الغنى الذى قتله منافس أبيه المعلم نجم السفاح الرهيب.. وهو فى هذا النصف «يطيح» فى المدبح كله ضربا وصفعا وركلاً وغرقا فى الدم حتى الركب.. ولان سمير صبرى ذكى بالطبع.. فقد ادرك أن الجمهور لن يتقبله بسهولة فى جو ودور كهذا.. وهنا وجد له كاتبو الفيلم «سكة» مقنعة.. جعلوه الابن المتعلم للجزار محمد رضا الذى سافر إلى الخارج وترك السلخانة وعاد مرشدا أو مهندسا بحريا لا نعرف بالضبط.. المهم حاجة كده فى البحر تتيح له أن يركب مركب وأن يلبس الملابس الشيك التى يهواها ..

وفى بداية ظهوره يصنعون له مشهدا ضخما جدا ولا مشهد ظهور عمر الشريف فى «لورانس».. يصبح فيه جيمس بوند وستيف أوستن والرجل الاخضر معا.. فهناك باخرة ستصطدم بباخرة أو شىء من هذا القبيل لا نفهمه بالضبط لرداءة التنفيذ ولكن نفهم فقط أن سمير صبرى هو الذى انقذ الموقف والحمد لله بعد أن ظل يجرى هنا وهناك ويصرخ فى التليفون ..

والمشهد مصور فى قناة السويس بالطبع وبكل امكانياتها التى وضعت تحت تصرف فيلم سمير صبرى.. بل ان المهندس مشهور أحمد مشهور يظهر بنفسه وهو يصافحه فخورا جدا ..

ونفهم بعد ذلك أن سمير صبرى يحب ابنة غريم أبيه ليلى حمادة.. ولكن صراع العائلتين يمنع هذا الزواج.. فنصبح أمام روميو وجولييت شكسبير.. بينما سمير صبرى العاشق الشجاع يدعو لسيادة الحب والسلام بين ربوع العالم.. وكنت أتوقع

بين وقت وآخر أن يقول أيضاً ان «حرب اكتوبر هى آخر الحروب». ولا يكون كل هذا كافيا لكى يشبع هوايته للتمثيل.. فهو ممثل درامى خطير ايضاً وليس راقصا ومغنيا فقط.. ولابد أن يبكى «ويعمل الشوية بتوعه» هو الاخر حين يكتشف أن أباه محمد رضا يحب أخاه سعيد عبد الغنى ولا يحبه هو بسبب مسألة عائلية قديمة متعلقة بالامهات.. وهنا يرجو سمير أباه أن يحبه بقدر ما يحبه هو.. فيبكى ويوجه اصبعه فى مواجهة الكاميرا فى تأثر شديد يثير الدموع فى الصالة.. وهنا نجد أنفسنا أمام جيمس دين فى **«شرق عدن»**.. ولا يكون ناقصا الا «هملت».. جاى وحياتك !

ان «أمير الدنمرك» المثقف النبيل سمير صبرى يعود إلى مملكته ليجد المسائل بايظة جدا فيقرر أن يخلع هدومه النظيفة ويلبس هدوم الشغل. ولكنه بدلا من ان ينتقم من عمه الذى قتل اباه وتزوج أمه.. ينتقم من المعلم وهبه الذى قتل أخاه.. وهات يا ضرب فى المدبح كله !

وتصوروا مرشدا أو مهندسا بحريا يدخل المدبح لاول مرة فى نفس اللحظة التى يثور فيها ثور هائج يهدد الجميع ويفشل كل «المعلمين» فى الامساك به.. فينزل هذا المهندس الانيق المهذب بدون سابق معرفة ليصارع الثور الهائج ويهزمه ويذبحه أيضاً بين دهشة الجميع وانبهارهم..! ويتجلى ذكاء سمير صبرى مرة أخرى حين يفهم أن هذه المسألة «واسعة شوية».. فيشرحها للناس فى محاضرة طويلة عن الانسان فى لحظة مواجهة الخطر !

ولايكون باقيا بعد ذلك الا المعركة النهائية التى لابد أن تجهز تماما على آخر الانفاس المتبقية لدى جمهور الترسو.. وحيث يتصاعد التصفيق من الصبية مع صراخهم الجنونى.. وحيث يضرب كل الناس بعضهم على النحو الذى نعرفة جميعا فى هذا النوع من الافلام.. وحيث نسمع مع كل «بونية» ضربة لوح خشب طاخ.. طيخ.. كأن أيدى الناس ووجوههم من الصاج.. ويكون نصيب سمير بالطبع أن يضرب ٣٥ كومبارس على الأقل كان كل منهم طائرا فى الهواء بمجرد أن يلمسه.. ولم يكن أى أحد يستطيع أن يضرب «الشجيع» علاء بيه والا فلن يأخذ فلوسه !

ماذا تبقى؟.. اه.. حتة سياسة ..!!

ان سمير صبرى يتحول أيضاً إلى زعيم اشتراكى يعمل من أجل الجماهير الكادحة وضد احتكار الكبار واستغلالهم لعرق القاعدة العريضة.. ولذلك فهو يحمل ورقة يجمع فيها التوقيعات لتكوين جمعية تعاونية لجماهير العاملين فى المدبح..

يتساوى فيها الكبير مع الصغير.. وقد خانه ذكاؤه فى هذه الحكاية لانها تكاد تحوله إلى سان سيمون أو كارل ماركس. وهى مسألة تودى فى داهية كما يعلم !

وفى النهاية وبعد أن ضرب الجميع ثم انقذ الجميع يتهلل وجهه كقديس تاركا وصيته لجميع البشر «حبوا بعضكم.. حبوا بعضكم» وهو يقصد بالطبع: «ولكن حبونى أنا أولا وتعالوا شوفوا فيلمى!» ..

مجلة «الكواكب» – ٢١ / ٩ / ١٩٨٢

«حسن بيه الغلبان ..»

السينما.. والجمهور.. «وسينما السيكوبيس»!

تبدأ علاقتى بحسن بيه الغلبان منذ أن قابلت المخرج الكبير بركات لقاء عابرا، فسألته عن أحوال الفيلم فقال: «ماشى كويس الحمد لله.. والفيلم نفسه كويس.. حاول تشوفه..» وقلت له اننى قطعا حشوفه.. ولكنى أرى افواجا تسد عين الشمس أمام السينما التى تعرضه.. وسأنتظر حتى تهدأ الاحوال قليلا ويصبح ممكنا أن اقترب حتى من شباك التذاكر ..

ويوم الجمعة الذى كان الزمالك يلعب فيه ضد المحلة.. تصورت أن الحل العبقرى جدا هو أن أنتهز الفرصة لاشاهد هذا الفيلم فى حفلة الثالثة.. فقد سمعت ان السينما تكون «مضروبة» ايام اذاعة مباريات الكرة.. لان الناس يفضلون البقاء أمام التليفزيون.. وان حسن بيه الغلبان لابد سيكون غلبانا جدا عند اذاعة الماتش لان أحدا لن يذهب ليشاهده.. وعندها فقط يصبح ممكنا أن «أتسلل» إلى السينما لامارس وظيفتى التى آكل منها عيشا ..

وأمام باب السينما.. رغم اننى ذهبت مبكرا.. فقد اكتشفت أن الغلبان الوحيد هو أنا ..

كانت الناس مازالت تسد عين الشمس.. وكانت أبواب السينما أغلقت من الخارج الا بابا واحدا.. والشباك عليه «كامل العدد».. ونماذج الناس الباحثه عن تذاكر غريبة جدا وغير مشجعة.. شبان صغار وعيال وصبيان مكوجية وميكانيكية واسطوات اصطحبوا زوجاتهم و«حبيبة» اصطحبوا فتياتهم وباعة سميط وهرج ومرج ودوشة

صاخبة لا تحتمل ..

و **«حسن بيه الغلبان»** من الافلام التى لابد أن تتحدث عن «الطقوس الوثنية» التى تصاحب مشاهدتك له.. فانت هنا لست أمام مجرد فيلم مصرى آخر.. وانما أمام عملية سعار هيستيرى و«مولد» بالمعنى الكامل والحرفى وفى قلب عملية اجتماعية شاملة تفهم منها كثيرا عن نوع السينما الذى أصبحوا يصنعونه الآن وعن نوع الجمهور الذى يذهب ليشاهد هذه السينما.. ويمكنك أن تجرى بحثا اجتماعيا تخرج منه بكثير من الدراسات والدلالات ربما أفضل من ألف بحث يقوم بها ألف أخصائى اجتماعى لمركز دراسات متخصص فى تحليل البيئة والمجتمع والجغرافيا وعلم النفس.. لو كان عندنا بالفعل مراكز من هذا النوع !

وأنت مازلت فى الشارع يخرج اليك الهدير الجنونى الغريب للجمهور داخل القاعة لتفهم على الفور أنهم مهيأون مقدما لحالة «سلطنة» كاملة.. وتخرج اليك فى نفس الوقت رائحة «صهد» وعرق غزير جدا تملأ ميدان الأوبرا كله فتفهم أن التكييف معطل أولا وأن المياه مقطوعة ثانيا من أحياء كثيرة فى القاهرة ومنذ عدة أسابيع.. والا فمن أين جاءت هذه الرائحة ..؟

ولكن بينما كانت لوحة «كامل العدد» معلقة على الشباك المغلق.. كانت التذاكر موجودة بوفرة فى أيدى عشرات من باعة السوق السوداء.. وبينهم عمال السينما أنفسهم.. وتفهم أن عاملات الشباك بعن التذاكر بالكامل لفتوات السوق السوداء وأغلقن الشباك واتكلن على الله والكل متفق ومبسوط وكله تمام والحمدلله ولا بوليس ولا مدير سينما ولا أى مشكلة ..

ولان وظيفتى الاصلية هى مشاهدة الافلام.. فاننى كنت أحس دائما بامتهان شديد لان أحدا لا يحاول أن يوفر لنا طريقة متحضرة لمشاهدة الافلام فى جو صالح لنقاد السينما وبحد أدنى من الانسانية.. وبحيث نفهم ما يحدث على الاقل ونسمع الصوت خاصة واننى أكتب بعض الملاحظات أحيانا اثناء مشاهدة الافلام.. فهل لا يكفى أن اشاهد الفيلم فى هذه الظروف البشعة وبتذكرة مدفوعة من حبيبى.. لكى اشتريها ايضا من السوق السوداء ؟

وفكرت فى العودة هربا من الصوت والرائحة و«الصهد» الذى يلفح وجهى قبل أن أدخل.. ثم لعنت اليوم الذى اخترت فيه هذه المهنة من بين كل المهن الاخرى.. فالعجلاتى يكسب أكثر.. وصبى الكوافير الذى يمر بالفرشاة على كتف الزبون

يكسب أكثر.. ودون أن يكونا مضطرين لمشاهدة أى فيلم عربى !

وتذكرت يوم أن كتبت استقالتى من مجلة الاذاعة بعد مشاهدة فيلمين مصريين فى يوم واحد.. وقلت لرئيس التحرير الاستاذ أحمد بهجت اننى أصبحت عاجزا عن الاستمرار الا اذا رفع مرتبى إلى ألف جنيه «بدل أصابة» وبعد أن ظهرت على بوضوح مبادئ التخلف العقلى.. ولكن رئيس التحرير اعتبرها نكته.. والقراء اعتبروها نكته.. وظللت أنا اشاهد الافلام المصرية لمجرد أن أبى مات قبل ان يعلمنى صنعة ..

ولكن كان الوقت قد فات ولم يعد ممكنا أن أتراجع.. فلا يصل أحد بقدمية إلى باب الجحيم ويمكنه أن يفلت.. وتصوروا أن تصبح عملية دخول السينما فى حد ذاتها جحيما بالمعنى الحقيقى.. دعك من الفيلم نفسه.. فكيف أصبحت الامور هكذا؟.. وما الذى أدى إلى هذا الانهيار؟ ولماذا لم يتصد أحد لا يقافه عاما بعد عام وقد رأيناه جميعا وهو يحدث؟

واشتريت تذكرة بجنيه وثمنها ٨٥ قرشا ومن فراش أعرفه جيدا من فراشى السينما.. هكذا علنا وعينى عينك.. وتكفى خطوة واحدة بعد ذلك إلى الداخل لتدخل عالم الجنون نفسه.. الزحام الرهيب والصخب والحر القاتل والرائحة وقزقزة اللب وباعة الحاجة الساقعة الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن الضرب بالمفتاح على الزجاجة والواقفون أمامك فى الطرقات يحجبون الرؤية والكراسى الزيادة التى تباع بأجر أضافى والبلاسيرات الذين يجلسونك فى المكان الخطأ لكى تتخانق مع زبون آخر فاما أن تضربه أو يضربك والصيحات المدوية من كل مكان.. واد يامحمد يا جمعة.. حسن ياتصويرة.. فين يا وله.. مش شايف.. خش على طول واقعد فى أى حتة يا روح أمك.. ويبدأ الفيلم لتبدأ عملية خلق أخرى لكل ما يحدث على الشاشة منعكسا على الجمهور.. التصفيق على أنغام الموسيقى السوقية التى يبدو أنها تصنع خصيصا لكى تثير هذا النوع من الاستجابة الغريزية وحيث تصبح العملية السينمائية كلها - الفيلم ومشاهدوه - نوعا من السعار الغريزى المحموم واطلاق طاقة عنف وصخب وصهللة مجانية أو بجنيه واحد ثمن علبة سجائر .

كانت هذه بعض «طقوس» مشاهدة «حسن بيه الغلبان».. وكان لابد أن أكتبها بالتفصيل ليس فقط لنرى كيف أصبحت الامور ولماذا لم يعد المواطن الذى يحترم أدميته يذهب إلى السينما.. وإنما لتتأكد مرة أخرى من ان الفيلم - أى فيلم - هو

الذى يصنع جمهوره ..

وربما تعمدت أن أكتب عن الفيلم الذى يحدث فى الصالة لانه أخطر من الفيلم الذى يعرض على الشاشة.. فمن العبث أن يكتب أحد مقالا جادا عن «حسن بيه الغلبان» الا اذا كان يضيع وقته ووقت قرائه ..

وصحيح أننا أمام فيلم لبركات.. ولقد كنت مبهورا دائما ببركات **«أمير الانتقام»** و**«الحرام»** و**«دعاء الكروان»**.. وكنت أومن دائما بأننا لو خرجنا فقط بخمسة مخرجين من تاريخ السينما المصرية كله فلابد أن يكون من بينهم بركات.. ولكن يبدو أن كل هذه كانت أساطير وانتهت.. وان بركات نفسه لم يعد يزعجه أن تنتهى.. وطوال عرض الفيلم لم يكن يدهشنى شىء سوى ما قاله لى هذا المخرج الكبير الذى أحبه واحترمه كثيرا .. من ان هذا «فيلم كويس».. فهل هو يعتقد ذلك حقا ؟

وتذكرت أن أحد الاصدقاء قال لى ونحن نتحدث عما أصبح يصنعه بركات.. انه يصور الآن فيلما آخر وصفه الصديق بأنه من أفلام «السيكوبيس».. ومعنى الكلمة واضح جدا رغم أنه لا معنى لها بالطبع.. فالفيلم القادم اذن أسوا من حسن بيه نفسه.. وحزنت حزنا حقيقيا لان يرتبط اسم بركات أيضاً «بأفلام السيكوبيس» ..

ولكننا نخدع انفسنا فى الواقع.. لاننا هنا لسنا أمام فيلم لبركات وانما لسمير عبد العظيم. أما كيف استطاع سمير عبد العظيم ان يتحول من ظاهرة اذاعية إلى ظاهرة سينمائية وبكل هذا الاكتساح والى حد أن «يفترس» مخرجا كبيرا مثل بركات وبعد أن افترس الجمهور نفسه.. فهذه قصة أخرى ..

ولا أعتقد أن هناك شيئاً كثيرا يستحق أن يقال بعد ذلك.. ولانك لا تستطيع أن تناقش القصة ولا الاخراج ولا التمثيل اذا كان هناك شىء من ذلك ..

الفيلم اعلان عن جهاز تنظيم الاسرة كما هو واضح من اللقطة الأولى.. ولكنك يمكن أن تفهم لماذا فشل هذا الجهاز فى صنع أى شىء اذا كان يبدد أمواله على افلام كهذه ودون أن يحاسبه أحد.. كما يمكن أن تفهم أيضاً لماذا وصل الانفجار السكانى فى مصر إلى هذا الحد طالما أن سمير عبد العظيم ايضا هو الذى يقود حملاتنا القومية ..

فى البداية تكتشف أن هناك مكتب تنظم أسرة تديرة وداد حمدى ويعمل فيه سمير غانم الذى هو حسن بيه الغلبان ويونس شلبى.. ومطلوب من هذين أن يقوما بتوعية الناس لتحديد نسلهم.. وتصوروا أن يصل «الهزار» فى قضية حاسمة كهذه

إلى مجرد تلميحات – بل تصريحات واضحة فى الواقع – جنسية رخيصة.. مثل أن يحاول سمير غانم إن يشرح للسيدات كيف يستخدمن اللولب أو الاقراص الموضعية وأين أيضاً.. فالسيدة تسأله هل تبتلع القرص الموضعى.. فيقول لها أن له مكانا آخر.. فتسأله اين.. والجمهور ينفجر بالضحك والصرخات المحمومة.. والرقابة موافقة ..

ويذهب يونس شلبى إلى سيدة أخرى ويطلب منها أن تحدد نسلها.. فتقول له ببساطة: «يعنى عايزنى أقول لجوزى يوم الخميس عايزين نحدد النسل؟».. والرقابة موافقة أيضاً ..

ولان الفيلم قصة وسيناريو وحوار سمير عبد العظيم فهناك سعيد صالح ليكون صديقا لسمير غانم.. وهناك أحمد عدوية ليغنى ويمثل أيضاً ولكى يشرب الثلاثة «الجوزة» فى مشهد طويل يتكرر كثيرا.. بركات يضع الكاميرا ثابتة والثلاثة يقولون أى كلام يخطر ببالهم.. سمير يقول «افية».. فيردد عليه سعيد «بافية».. وعدوية يناولهما الجوزة ونسمع عبارات كهذه: «طلع من نخاشيشك وانطر من الشكمانات» ثم نسمع عبارات «ابن كلب» و«ولاد كلب».. و«ياحمار» بلا مناسبة.. فالممثلون فى هذا الفيلم يشتمون بعضهم علنا وبموافقة المخرج ..

ولان سمير عبد العظيم يعالج دائماً مشاكل اجتماعية واشتراكية ويهاجم الفساد ويقدم «كوميديا هادفة» فهو يتحدث عن طوابير الجمعية.. وأزمة التموين.. ويهاجم التجار الجشعين الذين يخفون السلع ليتاجروا فى السوق السوداء بينما الحكومة بتعمل اللى عليها من أجل توفير السلع للجماهير.. وحسن بيه الغلبان هنا هو المواطن الشريف الذى يتصدى لهذا الفساد كله ولكن من خلال الجوزة والجنس وأحمد عدوية الذى يغنى فى عيد ميلاد طفل لا يعرفه فيحضر معه الراقصة فيفى عبده لكى تسعد الطفل هى أيضاً ..

ثم هناك بعد ذلك تاجر شريف هو صلاح نظمى يقتله تاجر مش شريف هو توفيق الدقن.. لكى تكون هناك عصابة الحرامية اياها التى تخطف إسعاد يونس بنت التاجر الشريف التى تحب سمير غانم.. ولكى يبحث سمير غانم عن حبيبته فى وكر العصابة... فهو يصحب معه سعيد صالح الذى يتنكر فى زى امرأة.. بينما يغنى أحمد عدوية فى الشوارع بالصوت الحيانى.. و«الحلوة دى خوخة.. جت بعد دوخة»..

ولا أريد أن أتذكر المزيد حتى لا أفكر فى الانتحار هذه المرة وليس فى مجرد

اعتزال هذه المهنة ولكنى خرجت بعد ساعتين من حمام الساونا غارقا فى العرق وفى الخجل وفى الغضب مما يحدث لجمهور السينما فى بلدنا.. وكنت قد فهمت جيدا ما الذى يقصده صديقى «بافلام السيكوبيس».. ولكن أدهشنى أننى لم أعد حتى حزينا من أجل المخرج الكبير الذى أحبة ؟.

مجلة «الكواكب» – ٢٨ / ٩ / ١٩٨٢

«قهوة المواردى» .. الحقيقة عن بعض ما حدث

تعمدت أن اعطى نفسى مهلة أسبوعاكاملا افكر فيه على مهل.. قبل أن أكتب عن فيلم **«قهوة المواردى»** بعد أن رأيته فى عرض خاص.. فقد كنت متحمسا لمخرجه هشام أبو النصر منذ أن شاهدت فيلمه الاول والوحيد **«الاقمر»** ومنذ أن تابعته عن قرب بعد عودته من دراسة السينما فى أمريكا فرأيت فيه دما جديدا جادا ومثقفاً يمكن أن يصنع شيئاً مختلفا فى السينما المصرية لو كان المخرجون يصنعون الافلام كما يتكلمون.. وكان «الاقمر» محاولة جادة بالفعل وتستحق الترحيب والاحترام فى ظل ظروف السينما المصرية التى تتردى باستمرار وتتراجع إلى الوراء بانتظام لا يحاول أحد على أى مستوى أن يصنع شيئاً ليوقف ما يحدث ..

وأنا أخشى الاندفاع عند الحديث عمن اتحمس لهم.. لان الناقد فى تقديرى يجب أن يفصل بحسم بين حماسه الشخصى وبين الكلمة التى لابد أن يكتبها بموضوعية مجردة. وقد خرجت من فيلم «قهوة المواردى» متحمساً جدا .. وخشيت أن انفعل لو أننى كتبت عنه فى غمره هذا الحماس.. ومنحت نفسى هذا الاسبوع لافكر جيدا .. واعيد التفكير ..

ومثل كل أفلام الدنيا – مع بعض الاستثناءات بالطبع – فان فى فيلم «قهوة المواردى» أشياء جيدة وأشياء ليست بنفس الجودة.. ولكننى أعترف بأنه فيلم محير جداً.. بالنسبة لى على الاقل.. فلقد خرجت منه غير قادر على قياس حجم ما هو جيد بالنسبة لما هو غير جيد.. فاذا كانت هناك أفلام اما أن تقبلها على الفور واما ترفضها على الفور.. فان «المواردى» هو بالتأكيد ليس كذلك ..

فالحماس لهذا الفيلم له أسبابه القوية الكامنة فيه وفى الكلمة الشريفة الجريئة،

الصارخة التى يقولها.. ولكن التحفظ - واعوذ بالله من هذه الكلمة التى من الافضل أن نجعلها «التردد»- له أسبابه القوية أيضاً.. ولعل أولها هو أن الكلمة «صارخة» حقا.. وقد يكون الصراخ مطلوبا أحيانا فى بعض الافلام وبالذات ما كان يعالج منها قضية سياسية أو إجتماعية خطيرة كالتى يعالجها «المواردى».. ولكن المشكلة هى فى درجة ذلك الصراخ أو أسلوب صياغته.. فاذا كانت النغمة الهادئة أو حتى الخافتة يمكن أن تؤدى نفس وظيفة الصرخة.. تصبح هى الافضل والانسب بالتأكيد.. ولكن المشكلة أنه ليست فى الفن فواصل حادة أو حاسمة بين ما هو مناسب أو غير مناسب.. ونحن لا نستطيع أن نقول لفنان أى فيلم «انه كان من الافضل لو أنك فعلت كذا بدلا من كذا..» والا لكان علينا أن نصنع نحن الفيلم بدلا منه.. وانما علينا فقط أن نحلل ما رأيناه بالفعل لنخرج منه بما يمكن أن يكون صحيحا وعادلا .

وما أتصوره شخصيا هو أن النغمة فى «المواردى» كانت زاعقة ومباشرة أحيانا وبأكثر مما يقتضى الامر.. وهذا ما ارجو أن اوضحه من خلال هذا العرض لما هو جيد وما هو ردئ فى هذا الفيلم.. مؤكدا من البداية وبلا تردد أن كفة الجيد ارجح بكثير من الكفة الاخرى.. وان «قهوة المواردى» هو فيلم يستحق الحماس بالفعل.. وان هشام ابوالنصر هو مخرج يستحق التحية.. لانه حاول أن يتماسك طوال سنوات ما بعد «الاقمر» فلا يستجيب لاغراءات العمل السريع المربح.. وفضل أن ينتظر ليصنع شيئاً أفضل وليتجاوز نفسه وفيلمه الاول ليقدم شيئاً جادا ومحترما وشديد العلاقة بظروف مجتمعه.. ليسبح ضد تيار السينما الهابطة الذى يكتسح دور العرض والجمهور الان ويصنع فيلما محترما يستحق أن يذهب مشاهد الثلث الاخير من ٨٢ ليراه دون أن يخسر وقته أو عقله أو فلوسه !

عن رواية محمد جلال المعروفة ينسج كاتب السيناريو محسن زايد بانوراما سينمائية شديدة الاتساع والعمق والكثافة كعادته فى أعماله السينمائية والتليفزيونية القليلة.. التى بدأ الجمهور يتعرف عليه من خلالها فى السنوات القليلة الماضية.. كواحد من افضل العناصر الشابة التى دخلت هذا المجال.. والتى اتصور انها يمكن أن تحدث تغييرا حقيقيا إلى الافضل بحيث تطرد العملة الجيدة العملة الرديئة.. لو اتيحت لها الفرصة المناسبة.. ولو تغيرت ظروف الانتاج فى السينما المصرية ككل إلى الافضل بالطبع .

وفى عمل محمد جلال ومحسن زايد وهشام ابو النصر معا نعرف شيئاً عن

حقيقة ما حدث فى مجتمعنا خلال السنوات الاخيرة وفى ظروف اقتصادية وسياسية نعرفها جميعا لاننا عشناها ورأيناها رأى العين وانعكست على حياة كل منا يوما بيوم فى البيت والشارع والاسرة وعند الجيران وفى الشارع المجاور والحارة التى وراءنا ونحن نشترى القميص أو علبة السجاير.. أو حتى ونحن نذهب بالقميص إلى المكوجى أو نشرب الكازوزة !

واذا كانت «قهوة المواردى» فى الحى الشعبى المعروف هى مركز الحركة فى هذا الفيلم.. فلأن المقهى المصرى كان دائما مرآة للحياة المصرية كلها ولكل التحويلات التى تحدث فيها.. ولانها كانت دائماً عند كتاب الرواية أو الدراما «المكان الرمز».. أى الذى يحشد فيه الفنان كل رؤيته لواقعه من خلال شخصيات تتحرك وتخرج وتجئ وتتصارع بحيث لا تظل «القهوة» هى مجرد قهوة وانما بؤرة مجتمع كامل.. وهذا ما نجح فيه «المواردى» إلى أقصى حد ..

وابراهيم المواردى نفسه (فريد شوقى) هو الرجل الكبير التقليدى فى الحارة المصرية أو فى القرية أو الحى أو أى تجمع اخر.. تتجسد فيه كل قيمنا التاريخية وكل أصالة الاجيال المتعاقبة وحرصها على قيم وعلاقات وأصول للخير والشر والصحيح والخاطىء كما اصطلح عليها أجدادنا، ومازلنا نصارع لنحافظ عليها الان فى وجه أى تحول إلى الاسوأ.. ولذلك يشكو ابراهيم المواردى من أن الجميع يلجأون اليه عند أى مشكلة.. وليس ذلك ما يحزنه فى ذاته.. وانما احساسه بالعجز وقلة الحيلة.. وهذه دلالة عميقة المغزى عما أصاب «الرجال الكبار» الحقيقيين فى حياتنا عندما وجدوا القيم الصغيرة التافهة والوافدة والمفروضة.. تحاول أن تنزعهم من جذورهم وتبقيهم عجزة أمام الصعاليك الجدد الذين يملكون النقود ..

وفى المقابل هناك حسنين أبو سنه (يوسف شعبان) البلطجى صاحب البيت الجبار المستغل الذى لا يتورع عن أى خطيئة ولا يؤمن الا بالمال والذى يريد أن يطرد السكان الفقراء رافعا شعار: «الفقرا يهدوا من بكره..» محاولا هدم البيوت فوق رءوس سكانها لتصبح العمارات أكبر والفلوس أكثر والحياة بمبى وليس مهما أين يذهب الفقراء مادامت الحياة «الجديدة» لم تعد تتسع لهم. وهو شعار يرفعه نظام جديد كامل وليس حسنين أبو سنة سوى رمز له ؟

ويقتل أبو سنة أحد سكانه ويدخل السجن ليخرج منه مصمما على أن يهدم الحى كله بتحويله إلى بوتيك.. لانه وجد أن كل الظروف تغيرت وهو فى السجن وأصبحت

تسمح بذلك.. بل تشترطه اذا أردت أن تجد لك سقفا يأويك أو «هدمة تسترك».. بشرف أو بدون شرف لم يعد أحد يسأل ..

ويحاول ابراهيم المواردى بكل القيم القديمة الباقية من الحى أن يتصدى لهذا الوباء القادم من الجحيم ليدمر كل شيء.. ولكنه يفشل فى ذلك.. أو على الاقل يعجز الفيلم عن تصعيد هذا الصراع إلى نهاية واضحة بعد مشهد طويل حشد فيه المخرج طرفى المعركة فى مواجهة فر منها الجميع كالفئران المذعورة أمام أبو سنة وكأنه «كينج كونج» الرهيب الهابط من كوكب آخر وبشكل مبالغ فيه إلى حد أن تصورنا أننا أمام فيلم «كاوبوى».. ثم أسفرت المعركة عن لاشيء.. لان أبو سنة اختار فجأة أسلوب الدعاء فى «أكل» الزوبعة كلها مؤقتا، وهو مشهد كان يمكن أن يصبح أفضل لولا المبالغة فى التنفيذ التى أدت إلى الاحباط ..

ولكن الصراع ظل قائماً بين الطرفين ومن خلال عدة شخصيات تقدم نسيجا متسعاً جدا - ربما أكثر مما يجب - لنماذج الحى الشعبى.. وهى ميزة واضحة فى أعمال محسن زايد ككاتب سيناريو.. ولكن عيبها هنا أنها كانت أقرب إلى أسلوب مسلسلات الفيديو منها للسينما.. ومن حيث تعقد الشخصيات الكثيرة وتشابك صراعاتها.. ثم من حيث الايقاع المتمهل إلى حد «الرحرحة» أحيانا بحيث بدأ النصف الاول من الفيلم متماسكا ومتدفقا أكثر من النصف الثانى.. ثم من حيث اللجوء إلى الحوار الطويل فى شرح كثير من المواقف والقضايا وحسمها..

هناك أولا فراولة (نبيلة عبيد) ابنه المعلم المواردى الحسناء التى يحبها الصحفى الشاب أحمد (فاروق الفيشاوى) الذى يرقب كل ما يحدث فى الحى ويسجله فى مقالات يرفضها رئيس التحرير.. وهو «الضمير» الذى يسجل ما يحدث ويرفضه وان كان بشكل ساذج وسلبى ومباشر.. ففى ظروف كالتى رأيناها فى الفيلم.. لا يبقى لاى صحفى أى دور.. وانما هذه صورة رومانتيكية قديمة عن الصحافة ..

ثم هناك سفروت (عبد السلام محمد) صبى المقهى الذى يشتهى فراولة بجنون يقف المستحيل فى وجه تحقيق أمله فيترك المقهى فى لحظة تمرد على وضعه الذليل ويختفى ليعود بعد قليل ثريا ينتقم بماله مجهول المصدر من كل من أذله ويساهم مع أبو سنة فى هدم كل قيم الحى وفى قتل الصحفى الذى خطف منه فتاته.. وليضرب ابراهيم المواردى كفا بكف متعجباً من «الدنيا اللى بتخلى ابن الحرام اسطى!».. وشعبان (ممدوح عبد العليم) طالب الطب المعقد المتلعثم الذى يشتهى فراولة هو

الآخر إلى حد مرضى رغم علمه بحب صديقه الصحفى لها وهو الذى يعجب به اعجابا شديدا لا يتفق وهذا الاشتهاء.. والذى يرقب ما يحدث من انهيار فى قيم الحى بألم عظيم يؤدى إلى انهياره.. والفتاة الفقيرة (مها عثمان) التى تطمح إلى حياة نظيفة ولكن زوج أمها السكير العاطل يبيعها بالزواج لعريس عربى يشتريها بفلوسه رغم حبها لشاب فى عمرها يحلم بامريكا صانعة المعجزات والذى يرفض بؤس أبيه.. بالسفر فعلا إلى أمريكا ليعود بفتاة أمريكية يحاول أن يفرضها على حياته التعيسة... ثم هذا الاب نفسه عبد المنجد أفندى (حافظ أمين) الموظف المطحون الذى يظل طوال الفيلم يكتب الشكاوى طلبا لدرجة لا تجئ الا بعد فوات الوقت .

واذا كان أبرع ما فى محسن زايد هو قدرته على رسم الشخصيات وتحليل أبعادها وطموحاتها فى نسيج العمل ككل.. فإن مالم يستطع اقناعنا به منطقيا أو دراميا هى شخصية رباب (نادية زغلول) راقصة الموالد من طنطا التى كان المواردى على علاقة قديمة بها. ولكنها تلحق به فى القاهرة ليأويها فى بيته بلا أى مناسبة.. وبلا أى تبرير منطقى يتفق مع شخصية فى عمر ونضج المواردى بل والقيم التى يرمز اليها فى الفيلم.. بل أنه بعد كل المشاكل التى سببتها له ولابنته وكل علاقاتها المشبوهة مع غريمه أبو سنة نفسه.. يقبل بالزواج منها بما يهدم كثيرا من قيمة هذه الشخصية وتماسكها.. واذا كان السيناريو أراد أن يشير إلى دور هذه الشخصية المنحلة رباب فى تدمير الحى.. فهو فضلا عن مبالغته فى مساحة دورها رغم أنها شخصية ثانوية.. وفضلا عن عجزه عن تبرير سيطرتها على المواردى وابنته فانه يتجاهل أن مسئولية تحويل الحى الشعبى الاصيل إلى «بوتيك» مستباح القيم لم تكن فى الواقع الحقيقى الذى يقترب منه الفيلم كثيرا.. هى مسئولية راقصة الا بالمنطق البالى والمبتذل للسينماالرديئة التى كانت تؤمن دائماً بأن الحياة تحركها وتقودها الراقصات.. وهو نوع السينما التى يقف هذا الفيلم ضدها بلاشك.. وأخشى أن يكون التضخيم فى شخصية الراقصة ليس الا بهدف تحقيق عنصر الاغراء و«الفرفشة» للجمهور فى موضوع جاد وشديد القسوة.. وهو أسلوب للترويج التجارى مرفوض فى فيلم كهذا ..

وتجئ التحولات الهامة فى «المواردى» مثيرة للنقاش.. فالحى الذى كان مرعوبا من حسنين أبو سنة ورافضاً له كل هذا الرفض الذى صوره لنا الفيلم وبالغ فى

تضخيمه.. يعود فيقبله بلا مقاومة كبيرة حتى ينكمش دور المواردى نفسه وقيمته فى الحى لمجرد أن أبو سنة ضحك على الجميع بكلمتين عن الغفران وبدء صفحة جديدة.. وقد يكون معقولا فى ذاته.. ولكن ما ليس معقولا هو هذا الاستسلام الغريب من المواردى والجميع لخطط أبو سنة وغزوه الكاسح للحى كله بحيث يقلبه رأسا على عقب بلا ذرة مقاومة واحدة.. ودون دراسة كافية للضغوط التى دفعتهم إلى هذا الاستسلام.. فجاء السقوط مباغتا وشاملا وغير ممهد له بما يكفى ..

ومن هنا يجئ تحول الحارة الشعبية إلى «بوتيك» حتى على المستوى الشكلى سريعا ومفاجئا.. وبمجرد أن تغير الديكور من شكل إلى شكل ومن لافتة إلى لافتة ..

ويجئ موقف هام جدا من مواقف الفيلم فى غير موضعه.. وهو انهيار شعبان طالب الطب بعد الاتفاق على زواج صديقه الصحفى من فراولة وقبل زواج الفتاة الفقيرة التى تحب «الامريكانى» من الثرى العربى.. حيث نراه يترنح فى حجرته وقد أصابته لوثة وهو يمزق نفسه وأوراقه وكتبه صارخا بكلام كثير لم نسمع منه لرداءة الصوت سوى «حارة المواردى حتتباع يا رجالة!».. وهى عبارة مباشرة وساذجة من ناحية.. ثم هو انهيار غير مبرر من ناحية أخرى.. فرغم ان تعديلا طفيفا فى المونتاج يؤجل هذا الانهيار إلي ما بعد زواج الفتاة من الثرى العربى كان يمكن أن يضعه فى مكانة الصحيح.. الا أن علاقة الطالب الشاب نفسه بهذه الفتاة المباعة باسم الزواج.. لا تفسر صدمته الفظيعة هذه إلى حد الانهيار المحموم.. حيث رأيناه من البداية معجبا أعجابا جنسيا بفراولة وبلا أى اهتمام خاص بهذه الفتاة بالذات.. وكان كثير من التحولات الاخطر فى الحارة كافيا لاحداث هذا الانهيار لو تم توظيفه أفضل دراميا.. وبشرط التمهيد له جيدا فى تركيب شخصية هذا الطالب المعقد بأكثر من مجرد «التهتهة» والحرمان الجنسى...

ورغم أن الممثل الشاب ممدوح عبد العليم أدى هذا المشهد جيدا فى حدوده التى كتب ونفذ بها.. فان المشهد نفسه - كتابة وتنفيذا - كان زاعقا جدا ومباشرا.. فضلا عن أن التوفيق خانه من حيث التقطيع وزاوية الكاميرا وطوله الزائد على الشاشة بحيث أرهق الممثل والمشاهد معا ..

ثم تجئ النهاية زاعقة مباشرة أكثر.. رغم روعة فكرتها.. فالشرير الذى افسد الحي كله يغتال.. ولكن من بين كل العناصر الواضحة وصاحبة القضية والتى يمكن أن نتعاطف معها.. يختار الفيلم شابين غامضين ملتحيين ليقوما بهذه المهمة دون أن

نراهما من قبل أو نعرف شيئاً عن قضيتهما أو هدفهما.. وكأن الفيلم لكى يشير إلى الواقع الحقيقى القريب الذى عايشناه جميعا – والذى أشار إليه بوضوح بلوحة مكتوبة بالتواريخ فى بداية الفيلم – يقول أن الخلاص الوحيد لحى الماوردى وكل الاحياء المماثلة هو الارهاب باسم الدين.. وهو ما نرفضه جميعا لأنه ليس حلا فى الواقع لأى شىء !

ثم بعد هذه النهاية «السعيدة» حقا رغم رفضنا لاسلوبها ورؤيتها السياسية.. تجئ نهاية أخرى أو «هامش» للنهاية.. حين ينطق شعبان الشاب المتلعثم المعقد جنسيا فنفهم أن موت الطاغية حل عقدة لسانه.. وهو رمز مباشر أخر.. ثم اذا به من بين عناصر الحى «الصميمة» الاخرى هو الذى يتقدم من فراولة التى مات عريسها الصحفى غدرا لكى يعطيها وشاحا اخضر رمزا لعلم مصر قائلا أن الحياة تبدأ من جديد.. وان علينا أن نفتح النوافذ.. واذا بنا نرى عدة نوافذ تفتح فعلا لينطلق منها الحمام.. وعلى موسيقى «قوم يا مصرى» لسيد درويش التى استخدمها مؤلف الموسيقى على سعد فى أكثر من موضع مشيرا بها إلى معنى «القيام» الواضح .. وهنا نعود مرة أخرى إلى الرموز المباشرة التى لا تقتصر على التعبير بالكلمات وانما بترجمة الكلمات إلى صور أيضاً.. وهو أسلوب سينمائى قاصر وركيك بالطبع.. مثل الاشارات التى تتردد بين وقت وآخر إلى بعض حقائق المجتمع الذى تقع فيه احداث «الماوردى» من خلال أرقام مكتوبة عن عدد المليونيرات ومتوسط دخل الاسرة.. وهو اسلوب مباشر آخر أقرب وانسب للفيلم التسجيلى ..

من حيث المستوى التكنيكى يتقدم هشام أبو النصر كمخرج عن فيلمه الاول والوحيد «الاقمر» تقدما واضحا ويسيطر أكثر على ادواته السينمائية واهمها التصوير الذى يحقق فيه عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته.. ومونتاج فتحى داود الذى يبدو متماسكا وشديد الحيوية فى النصف الأول وينجح فى توفير عنصر «الدخول فى الحدوتة والاندماج فيها وهو أول وظائف المونتاج..» ولكنه يفتقر إلى التركيز فى النصف الثانى بحيث يهبط الايقاع إلى حد ما و«يفلت» المشاهد من الفيلم فى بعض المواضع.. وهى ليست مسئولية المونتير وحده بالطبع

واذا كان هشام ابو النصر ينجح إلى اقصى حد فى خلق «الجو» الحى والحار والمتدفق للحس الشعبى وللشخصيات التى تتصارع فيه.. فقد كان سلاحه الاول فى هذا هو ديكور نهاد بهجت الذى يعود بعد اختفائه إلى أحد أعماله المدهشة.. وحيث

يصبح الديكور هو لحم الفيلم الحى.. فلا نكاد نصدق أحيانا الا أننا فى حى شعبى فعلا سواء فى المناظر الداخلية أو الخارجية - بمعنى المنظر الكبير جدا «التوتالة» للحى الضخم - تبدو لمسات الديكور واضحة فى البناء الدرامى نفسه حين يكون مطلوبا تغيير نفس الدكاكين القديمة إلى بوتيكات تعكس القبح والجشع وروح الكسب الوحشية.. وهناك لمسة واحدة تعكس ذكاء الديكور وفهمه لروح العمل.. حين نرى صورة فريد شوقى الكبيرة المعلقة فى المقهى وقد اضيفت إلى يده علبة سجائر أمريكانى بعد التحول الذى حدث للحى كله ..

ولكن أقوى ما يقدمه هشام ابو النصر فى هذا الفيلم بلا جدال هو إدارته للممثل.. حيث قدم افضل مستوى اداء لاكبر مجموعة من الممثلين.. ولكن بطل الفيلم بلا منازع هو يوسف شعبان الذى لعب دور عمره بالتأكيد.. ولقد كنت اعتقد دائماً أن هذا الممثل يملك قدرات أكبر من كل ما قدمه الان.. ولكنه فى «المواردى» يطلق كل طاقاته.. حتى اخشى أن يجعل الشر شيئاً جميلا لفرط براعته فى تقديمه.. ثم هناك العملاق عبد السلام محمد فى دور عمره فى السينما هو الآخر.. ونبيلة عبيد التى تصبح ممثلة راسخة من فيلم إلى فيلم.. وحسن حسنى الذى يصنع مفاجأة كاملة تجعله مكسبا حقيقيا للسينما.. وحتى ابراهيم نصر الذى اشاع جوا كوميديا ظريفا بدوره الصغير.. وحتى نادية زغلول التى واجهت تحديا كبيرا فى مساحة كبيرة ولكنها شغلتها ببراعة مناسبة لما كان مطلوبا منها.. ولكن بينما كانت بقية الوجوه الجديدة أضعف بكثير من الفرصة التى اتيحت لها.. فلا أظن أن فريد شوقى وفاروق الفيشاوى وجدا ما يخدمهما فى هذا الفيلم.. وهكذا.. اشياء جيدة.. واشياء ليست بنفس الجودة.. ولكن.. مرحبا «بالمواردى» ..

مجلة «الكواكب» - ١٩ / ١١ / ١٩٨٢

بعض ملامح يوسف وهبى.. فى فيلم قديم جداً..

ليلى بنت الريف التى تجيد الفرنسية..تتزوج من يوسف بيه خريج كيمبردج !

ما الذى كان يوسف وهبى يمثله فى السينما؟.

قد تكون الاجابة السهلة أنه كان يمثل فى كل فيلم الشخصية التى يلعبها.. فهو فى **«بيومى افندى»** غيره فى **«رجل لا ينام»** غيره فى **«سيف الجلاد»**.. ولكنها فى تقديرى ليست اجابة دقيقة تماما.. والاكثر دقة منها أن يوسف وهبى فى افلامه - ودعنا من مسرحياته فيجب أن يتحدث عنها احد آخر - كان يمثل يوسف وهبى نفسه.. بمعنى أنه كان قد رسم لنفسه شخصية محددة متكاملة.. كان يضع جزءا منها فى كل فيلم بحيث قد تختلف الملامح التفصيلية لكل شخصية يلعبها.. ولكن بحيث تصبح كل الشخصيات فى النهاية هى يوسف وهبى نفسه وكما كان يحب دائماً أن يقدم نفسه لجمهوره ..

وهناك فى تاريخ السينما المصرية عدد قليل من الممثلين الأقوياء جدا - قوة الشخصية التى يرسمونها لأنفسهم عند الناس وليس بالضرورة قوة الأداء - بحيث كانوا دائما أكبر من أى شخصية يلعبونها.. إما لأنهم يرسمون الادوار لانفسهم أو ترسم لهم فى حدود ما يطلبونه.. وإما لأنهم بحكم تأثيرهم الطاغى على الجمهور كانوا يبتلعون أى شخصية يلعبونها بحيث يظل «النجم» فى النهاية هو الباقى فى ذهن الناس وليس فلان أو علان الذى يمثلونه.. ومن هؤلاء الممثلين الذين أصبحوا هم الفيلم نفسه نجيب الريحانى ويوسف وهبى وأنور وجدى.. واسماعيل ياسين وعبد السلام النابلسى فى اتجاه آخر ..

وفى تقديرى أيضاً انه يمكن معرفة الكثير - والكثير جدا - عن السينما المصرية

من خلال يوسف وهبى.. ليس فقط لان أفلامه تمثل نسبه هائلة من تراث السينما المصرية كله ربما لم يتفوق عليه أحد من حيث العدد.. وانما لانها كانت مدرسة كاملة فى الموضوعات والأسلوب وطريقة الأداء.. وهى مدرسة تخرج منها الكثيرون فى مجالات التمثيل والكتابة والاخراج.. بل وطبعت السينما المصرية - فى نسبة كبيرة منها على الاقل - بطابعها وتقاليدها حتى الآن.. وربما ولزمن بعيد قادم أيضاً لن يكون من السهل على السينما المصرية أن تنساها تماما ..

وربما يكون أفضل من كلمات التأبين والذكريات المحفوظة التى نكررها دائماً كلما رحل عنا فنان أن نعكف على مراجعة أعماله وتحليلها لنستخلص منها تاريخ الفن المصرى ومدارسه ومراحل تطورة.. وفى السينما تصبح المسألة أسهل.. لان التليفزيون لا يكف عن إعادة عرض الافلام القديمة حتى يحفظها الناس عن ظهر قلب.. ويغرقنا بها فى ذكرى كل فنان وكل عام بانتظام.. وهى مسألة أن كانت محل شكوى البعض.. يمكن أن تكون فرصة دراسة مجدية للبعض الآخر.. لو أن أحدا حاول ذلك ..

وفى فيلم **«ليلى بنت الريف»** الذى اذاعه التليفزيون بمجرد وفاة يوسف وهبى وجدت نفسى أجلس لاشاهد ماشاهدته من قبل ألف مرة.. ولكن فى يدى ورقا وقلما هذه المرة لأحاول أن الاحظ ما أصبح ضروريا ملاحظته بعد موت الرجل الذى ولدنا على صوته مدويا وقامته مديدة ترهبنا بقدر ما تبهرنا.. ونتفق أو نختلف معها بعد أن كبرنا وبدانا نفهم.. ولكنها كانت دائماً أحدى الحقائق الاسياسية الراسخة فى حياتنا وتكويننا الفنى ..

ونلاحظ مثلا أنه حتى عندما يكون «ليلى بنت الريف» من تأليف واخراج توجومزراحى فان الملامح الاساسية لشخصية يوسف وهبى تظل هى نفس الملامح التى يرسمها لنفسه فى الافلام العديدة التى كان يكتبها ويخرجها ويمثلها بنفسه.. باستثناء أن دور ليلى مراد التى كانت فى أوائل خطواتها فى مجال السينما يكاد يحتل نفس أهمية ومساحة دور يوسف وهبى نفسه. ربما لاهتمام توجو مزراحى الشخصى بهذه المطربة الجديدة التى تألقت بعد ذلك فى السينما المصرية كما لم تتألق مطربة أخرى فى تاريخ هذه السينما كله.. حتى أم كلثوم التى لم تستمر تجربتها السينمائية نفس استمرار تجربتها كمطربة وحتى آخر سنوات حياتها ..

ونلاحظ فى عناوين الفيلم الأولى أنهم كتبوا «رئيس التصوير: عبد الحليم نصر»..

وهو لقب غريب لم نسمعه قبل ذلك.. وأن الماكيير كان حلمى رفلة.. والملحن رياض السنباطى.. وفى لوحة واحدة تضم أسماء كل الممثلين الثانويين على صفين - وكان هذا تقليدا جيدا فى السينما القديمة - نلمح بسرعة أسماء أنور وجدى الذى يلعب دور الشرير ويساعده عبد السلام النابلسى الذى كان شريرا هو الآخر قبل أن تفجر طاقته الكوميدية النادرة.. وتحية كاريوكا التى تظهر فى لقطات معدودة.. وفردوس محمد التى تلعب أم يوسف وهبى وهى مسألة صعبة التصديق لانه لابد كان فى مثل عمرها إن لم يكن أكبر.. ولكن يبدو أن فردوس محمد ولدت لتلعب دور الأم من أول لحظة.. تماما مثل عبد الوارث عسر الذى ولدنا لنراه عجوزا من أول يوم !

ثم هناك بعد ذلك بشارة واكيم فى نفس الدور الذى لا نعرفه بالضبط.. ولكنه الرجل الذى يلازم البطل باستمرار دون أن تعرف السبب سوى أن يضحك ويضحكنا بين وقت وآخر.. ولكى نكتشف فى ثلث الفيلم الأخير فقط أن يوسف وهبى نفسه الذى لا نعرف مهنته هو طبيب جراح وأن بشارة واكيم ليس «مضحك الملك» فقط.. ولكنه «التمرجى» أيضاً.. لكيلا يكون هناك فرصة لان يتركه دقيقة واحدة ..

ويبدأ **«ليلى بنت الريف»** أجرأ بداية فى الدنيا.. فصحيح أن البطلة هى ليلى مراد لهذا السبب لابد أن تغنى عندما تفرح وتغنى عندما تحزن.. المخرجين عادة ينتظرون قليلا فى حين أن «يدبروا» مناسبة تغنى فيها البطلة. ولكن توجو مزراحى كان مستعجلا جدا فيما يبدو للمطربة التى يتحمس لها كثيرا.. فقد فتح الفيلم مباشرة ومن أول لقطة وبلا أى تبرير على ليلى الفلاحة الجميلة النحيفة جدا وهى تغنى وهى سائرة على جسر ما فى ريف ما: «يا سلام ع الحب».. دون أن يكون هناك أى حب بعد فى فيلم لم يبدأ حتى تلك اللحظة ..

ونفهم بعد ذلك أن ليلى مراد هى بنت أخت فردوس محمد التى تبدو سيدة ثرية تسكن قصرا وتملك أطيانا ونفوذا كبيرا فى البلد.. وتقول فردوس انها مشتاقة لابنها فتحى الذى يعيش فى القاهرة والذى لم يزرها من زمن بعيد.. فتدبر مكيدة لاحضاره إلى القرية بأن ترسل له خطابا بأنها مريضة .

ويقطع الفيلم على القاهرة لنكتشف أن فتحى الابن الشاب العابث هو يوسف وهبى العائد من سهرة صاخبة مع صديقه رشوان (بشارة واكيم).. ونفهم منه أنه لا يمارس عملا معروفا ولكنه يعيش على مائة جنيه ترسلها له أمه كل شهر.. ويكون واضحاً من مظاهر البذخ الشديد أن المائة جنيه ايامها كانت تصنع المعجزات..

وانها على الاقل كانت تساوى عشرة آلاف جنية من فلوسنا نحن الشحيحة هذه الايام !

ويضطر فتحى للذهاب إلى القرية متأففا من كل مظاهر الحياة فى الريف.. وحيث «تعتقله» أمه عشرة أيام تكشف له فى نهايتها عن غرضها: وهو تزويجه من بنت خالته ليلى التى تملك أرضا وخمسين ألف جنيه.. ولكن الشاب القاهرى المدلل يرفض بشدة «أنا اتجوز الفلاحة دى لو اتعرضت على خدامة ماأرضاش» وهنا تكون الفرصة لكى تلقى الأم محاضرة عن مزايا الفلاحين.. وهى محاضرات كانت الافلام القديمة مولعة بحشرها دفاعا عن «فئات الشعب الكادحة!».. وتتكرر كثيرا فى أفلام يوسف وهبى بالذات.. حتى نتصور أنه هو الذى كتب هذه العبارات وليس توجرمزراحى «وإن كنت كبرت وبقالك ريش ماتنساش أن قيمتك وسيمتك من عرق الفلاح!».. كلام كبير أوى كما نرى !

ولكن ليلى مراد الفلاحة نفسها تكون قد وقعت بالطبع فى حب ابن خالتها يوسف وهبى ودون أن تعلم بهذا الرفض.. ولذلك فهى تغنى اغنيتها الثانية بعد عشر دقائق بالضبط من بدء الفيلم.. تنادى صديقتها سلوى لتغنى لها بسعادة فائقة: «يا سلوى فين انتى تعالى.. يا سلوى أنا زمنى صفالى.. قلبى صبح بين الاطيار.. بلبل سكران.. بين النجوم وبين الاغصان.. هايم وفرحان.. من السعادة والتمنى عاوزة أبكى عاوزة أغنى !»

وهى كلمات شديدة الرقة والجمال والعذوبة ونموذج لما كانت عليه أغانينا قبل عدوية بعشرات السنين.. وعندما كان بديع خيرى لا يزال فى الساحة قبل هجوم الهكسوس !

ويضطر فتحى للزواج من ليلى بالطبع بعد أن هددته أمه بحرمانه من الميراث.. ويقع هذا الخبر وقع الصاعقة على شلته من أولاد الذوات «والصيع» الذين ينفق عليهم فى القاهرة.. وعلى رأسهم بشارة واكيم وأنور وجدى والنابلسى.. ويقول أنور وجدى أنه انفق «ستة صاغ ونص» على التليفونات باحثاً عنه فى كل مكان.. وكان واضحا أنه مبلغ ضخم.. ولابد أن المكالمة كانت بتعريفة!..

ويتساءل بشارة واكيم غير مصدق: «فتحى بتاع كيمبردج.. يتجوز من الارياف؟».. وهنا فقط نعرف أن يوسف وهبى - مثل معظم أفلامه - تلقى تعليمه فى أرقى جامعات العالم.. وهى مسألة كان حريصا على أن يكررها باستمرار.. وهو

يصحب زوجته الاجبارية إلى قصره الفخم فى القاهرة.. لكن ليهملها ويستمر فى حياة اللهو والسهر مع أصدقائه.. وبعد سخرية الجميع منها يهمس أنور وجدى فى أذن النابلسى الخدامة دى عندها خمسين الف جنيه.. غير الفراخ والحمام والارانب..! ويقرر على الفور وضع خطة للايقاع بينها وبين زوجها صديقه يوسف وهبى لكى تتزوجه هو فيفوز بكل هذه الثروة .

وعلى المستوى الدرامى لاتخرج القصة بعد ذلك عن الخطوط الواهية للزوجة الفلاحة المهملة فى بيتها.. والتى يتركها زوجها ليواصل حياة العبث.. وعندما تحاول الاعتراض يرفع يوسف وهبى حاجب الازدراء الايسر الشهير قائلاً بعجرفة أنه حر فى حياته يفعل بها ما يشاء.. وانها حرة هى أيضاً طالما الخدم والحشم والعربية تحت أمرها.. بل أنها تضبطه عائداً فى الرابعة صباحاً مع صديقته توحة (تحية كاريوكا) بل وتسمعه يقول لها أنه يحبها هى وأنه لم يتزوج هذه الفلاحة التى يعتبرها «خدامة» الا من أجل ثروتها.. وهنا تصدم ليلى مراد جدا بالطبع.. ويصبح لا بد أن تغنى أغنية تندب فيها حظها رغم أننا الساعة ٤ الصبح.. وفعلا تبدأ الموسيقى الحزينة.. ولكننا لا نسمع الاغنية حيث من الواضح أنها حذفت من هذه النسخة ..

كل هذا وأنور وجدى يرمى بشباكه على الزوجة التعيسة التى لسبب غامض جدا تعطيه خطابا ليسلمه لزوجها تعترف له فيه بأنها لم تحب غيره فى العالم ولكنها مضطرة للانفصال والعودة إلى القرية طالما أنه لا يريدها..

ولكن على طريقة «الانقاذ على آخر لحظة» تظهر زوزو شكيب فجأة وبلا أى تمهيد لتقلب سير الاحداث رأسا على عقب.. يتضح أن زوزو صديقة قديمة لليلى وانهما كانتا زميلتين فى المدرسة.. امتى وازاى متفهمش.. والاغرب انها مدرسة فرنسية أيضاً.. حيث تسألها زوزو بالفرنسية: هل نسيتى الميردى دييه؟ فتقول ليلى بفرنسية فصيحة: «لا.. اطلاقا..» وهنا تنصحها زوزو بأن تخلع عنها ثياب الريف هذه وتصبح سيدة انيقة عصرية لتحارب زوجها بنفس الاسلوب.. وفى مشهد مونتاج واحد تشترى ليلى مع زوزو كل فساتين البلد وتصبح سيدة مجتمعات راقية يتهافت عليها كل الرجال.. فى احدى الحفلات تغنى فجأة تحت الحاح الجماهير أغنيتها الرابعة: «أوعى يكون فات الاوان.. قلبى اللى فاض شوق وانغام.. وطار بحبك مع الايام.. وتاه بطيفك فى الاحلام..» والكلام موجه طبعا لزوجها الموجود فى نفس الحفلة

والمندهش من هذا الانقلاب المفاجئ لزوجته الفلاحة الساذجة .

ونرى بعد ذلك لقطات تاريخية نادرة لجروبى زمان عندما كانت الدنيا دنيا وسباق الخيول.. ويبدأ الزوج يتودد لزوجته محاولا كبح جماح انطلاقها هذا فى الحفلات والنوادى.. ولكنها تردد عليه نفس ما قاله لها من قبل عن حرية كل منهما فى التصرف.. ثم تلقى عليه درسا اخلاقيا بليغاً عن ضرورة أن يتوقف عن حياة اللهو والعبث والبطالة ويعود لعمله كطبيب: «انتو عليكم واجب نحو الانسانية لازم تأدوه.. كل واحد فى الدنيا دى عليه واجب لازم يؤديه.. وبعد كده يرتاح ويحس بلذة الحياة..»ونحس أن هذه الموعظة هى حكمة الفيلم الاخلاقية.. أو «المورال».. وأن يوسف وهبى أيضاً هو الذى كتبها لانها تتفق مع اسلوبه الاخلاقى فى افلامه ..

ويستمر أنور وجدى فى ملاحقاته لليلى بهدف الاستيلاء عليها وعلى ثروتها.. وفى مشهد خرافى فى «الكلوب» الفخم الذى قد يكون نادى الجزيرة مثلا.. نراه جالسا مع صديقه عبد السلام النابلسى مفلسين.. ويقول لهما الجرسون أن حسابهما «ثلاثة صاغ ونص».. تصوروا!! ومع ذلك يقولان له: قيدهم ع الحساب!!

والزوجة الشريفه المحبة لزوجها رغم كل شىء تصفع صديقه الخائن أنور وجدى وتوقفه عند حده وتلقنه درسا أخلاقيا آخر: «هى دى الصداقة عندكم؟.. صداقة المدن؟.. تسرقوا حياة صديقكم.. تسرقوا راحته وشرفه ومراته..؟»

وينتقم أنور وجدى بتلفيق خطاب ليلى مراد بحيث يتصور يوسف وهبى أنها تخونه.. فتجئ الفرصة لمشهد خطابى من مشاهده المشهورة: «يا للسفالة..انتى عايزة اسمى يصبح مضغة فى الافواه.. كنت اعتقد انك زى كل بنات الريف اللى يقدسوا الشرف.. لكن.. كلمة واحدة تطهرنى منك.. أنتى طالق!!»

وتعود ليلى المطلقة المظلومة إلى القرية.. ويضع يوسف وهبى كل همه فى عمله وابحاثه العالمية بعد أن تذكر فجأة أنه جراح خطير خريج كيمبردج.. ولا ينسى أن يقول كلمتين انجليزى: «نتيجة تجاربى كانت فيرى سآتيسفا كتورى!!» ويجرى جراحة نادرة لطفلة هى وحيدة أمها.. وبعد عشرة اشهر تكاد ليلى تتزوج ابن عمها فاخر فاخر.. ولكن القدر وحكمة ربنا تسوق أنور وجدى العابث الشرير مصابا فى حادث سيارة.. ليقع تحت رحمة يوسف وهبى بالذات الذى يجرى له جراحة نادرة بالطبع.. فيتوب ويعترف له بمؤامرته ضد زوجته ليلى البريئة الطاهرة.. وهنا يحدث المشهد التاريخى فى السينما المصرية.. يهرع يوسف وهبى بسيارته فى نص الليل

ليلحق ليلى قبل فرحها من ابن عمها.. وتسمع: ليلى.. فتحى.. ويحتضنها بملابسها الريفية قائلا فى ندم : «سامحينى.. أنا ما كنتش فاهم.. أنا دلوقتى بس عرفت قيمة الهدوم دى!!»

الم يكن عالما ظريفا جدا لناس طيبين جدا وإلى حد التخلف العقلى احيانا؟.. ولكنهم ايامها كانوا الالهة الذين يبهروننا ويغسلون ادمغتنا بكل ما زلنا نعيش عليه الآن من أوهام ؟!

مجلة «الكواكب» - ٢٣ / ١٢ / ١٩٨٢

الافلام المصرية فى مهرجان القاهرة :

«فقراء لا يدخلون الجنة»

اذا كان فيلم مدحت السباعى الأول **«قيدت ضد مجهول»** ينطلق من فكرة «فانتازى» جريئة ولكن قائمة على احتمالات الواقع وتفترض أن تستيقظ القاهرة ذات صباح لتجد أن هرم خوفو قد سرق وتم تهريبه إلى الخارج واحتمال أن تستيقظ ذات صباح لتكتشف اختفاء نهر النيل.. وهى لم تكن تهويمات خرافية تماما لمن حاولوا أن يربطوا الفيلم بالفترة التى تم صنعه فيها.. فهو فى فيلمه الثانى **«فقراء لا يدخلون الجنة»** ينطلق من الواقع وحده وبلا أى خيال أو محاولة للهروب إلى أية ايحاءات أو دلالات يمكن استخراجها منه.. لان الواقع هنا مباشر وحاد وصارخ بما لا يحتاج إلى أية اضافات من خارجه.. ولا يحتمل الا المواجهة المستقيمة وعينا فى عين ..

ولقد كان لابد من الترحيب بعمل مدحت السباعى الأول كعمل جرئ بكل المقاييس لمخرج وكاتب سيناريو شاب يكسر كل أطر السينما المصرية ومنطقها التقليدى فى رواية كل ماهو معقول وممكن فقط.. فاذا كانت هذه السينما تفتقد المنطق وهى تدعى انها تتحدث عن «الممكن» و«المعقول».. فلماذا لا يصبح من حق سينمائى جديد أن يقتحم مرة عالم ما هو خارج الممكن والمعقول فلعله يعثر على منطقه الخاص الذى يجعله معقولا وممكنا جدا ؟

وهذا هو ما حدث بالفعل مع «قيدت ضد مجهول» الذى« كان قدر الواقع فيه أكبر من أى خيال.. واكثر منطقا.. وهذا هو ما أثار الاهتمام إلى أقصى حد بهذا الفيلم

الذى كان مغامرة جريئة بلا جدال وقدرة على التحليق فى الخيال خاصة حين تأتى من إسم جديد يقدم تجربته الأولى.. ومع التغاضى عن هذه الثغرة أو تلك فى أسلوب أو حرفية تنفيذ هذه التجربة .

وفى الفيلم الثانى لأى مخرج تختلف المقاييس بالتأكيد لتصبح أكثر دقة وتحديدا لنكتشف الجرأة هذه المرة أيضاً فى مجرد اختيار العنوان: «فقراء لا يدخلون الجنة» الذى افترض افتراضا شخصياً انه كان يمكن أن يكون «الفقراء» ولكن تم حذف «آل» التعريف لعدم التعميم وربما لأسباب رقابية بحيث يصبح «فقراء» هذا الفيلم فقط هم الذين لا يدخلون الجنة ولكن يظل العنوان جريئاً ومختلفا على أى حال عن كل العناوين السطحية السهلة التى يلجأ اليها تجار «المعلبات السينمائية» للبيع من مجرد «الافيش».. وهو فضلا عن ذلك عنوان يوحى بالقسوة والمرارة فى فيلم مشحون بالفعل بالقسوة والمرارة.

وإذا كان يحسب لمدحت السباعى فى فيلمه الأول جرأته فى اختيار الفكرة المفترضة ورسم خطوط الواقع من حولها يحسب له فى فيلمه الثانى أنه اختار موضوعا من واقع مشاكل الناس الحقيقية معاناتهم الرهيبة لمجرد التشبث بالحياة كل يوم.. وهو واقع يومى مرير يزداد أختناقا كل صباح ويتعلق بكل الفقراء وليس فقط بفقراء هذا الفيلم.. وبغض النظر حتى ما اذا كانوا سيدخلون الجنة أم لن يدخلوها.. فلعلهم مشغولون حتى عن هذا السؤال باعتباره قضية مؤجلة إلى ما بعد الموت.. بينما كل ما فى هذا الفيلم متعلق بالحياة ..

ويبدأ الفيلم بمشهد قبل العناوين للطفل أحمد (محمود عبد العزيز) الذى يضبط أبوه أمه متلبسه بالخيانة فيقتلها أمام عينيه فى حلم مرعب بالنسبة لأى طفل يظل يطارده بعد ذلك طوال حياته.. وبعد أن يموت الاب أيضا يلتحق الطفل بأحد الملاجئ إلى أن نراه شابا فقيرا يعيش ظروفا بالغة القسوة والوحشية فى مجتمع لامكان فيه فى الواقع للفقراء.. فحتى حجرة السطح الحقيرة التى يسكنها هذا الشاب لا يملك ايجارها ويهدده صاحب البيت الجشع بطرده منها.. رغم أننا نرى هذا الشاب يقتل نفسه فى الاعمال الحقيرة ليكسب عيشه ويكمل دراسته للحقوق التى أوشكت على الانتهاء فى نفس الوقت .

وهنا يثور سؤال أولى عن تناقض تلك الاعمال التى يلجأ إليها هذا الشاب بين وقت وآخر.. فبينما نراه يعمل فى «كافتيريا» نكتشف أنه ينظف دورات المياه مع أن

مظهره ودراسته الجامعية تؤهله للعمل «جرسونا» على الاقل ودون ايه حاجة لهذه المبالغة فى الامتهان.. ثم نحن نراه فى نفس الوقت يعمل (ميكانيكيا) فى ورشة سيارات إلى حد إصلاح محركاتها وهى مهنة ليست سهلة إلى هذا الحد بحيث يمارسها كل من يبحث عن عمل.. ثم هى مهنة نعرف جميعا أنها أصبحت – اذا كان الفيلم يتحدث عن أيامنا الحالية – تدر ذهبا بحيث لا نفهم كيف يتركها بهذه السهولة شاب فى مثل هذه الظروف ولمجرد خلاف طارئ مع صاحب الورشة على الانصراف ربع ساعة مبكراً ..

ثم نحن نرى هذا الشاب الذى لم تبق سوى شهور على انهاء دراسته للحقوق.. نراه مرة ثالثة يذهب للتمرين فى مكتب أحد المحامين وهو عمل منطقى جدا بالنسبة لدراسته ومستقبله ويمكن أن يدر بعض المال.. ولكننا لا نعرف ما الذى فعله فى هذا المكتب الا عندما نسمعه يقول بالصدفة لصديقة أحمد بدير أنه تركه فجأة ودون أن يقدم مبررا مفهوما الا أن يكون هذا الشاب نفسه راغبا عن عمد فى هذا التشرد وفى هذا البؤس.. هذا لو تجاوزنا اصلا عن سر هذه المواهب الجماعية الغريبة التى تجعل شابا قادرا على اصلاح «موتورات» السيارات يقبل بتنظيف دورات المياة يترك التمرين على المحاماة بلا سبب واضح ..

هذه التناقضات ليست مجرد تساؤلات على هامش الشخصية.. بل أنها ضرورية جدا لفهم تركيب الشخصية الاساسى.. خاصة وأن السيناريو لم يحاول الاستفادة من «تقلب المهن» هذه فى تغذية أو توضيح تناقضات الشخصية واهتزازاتها على النحو المأساوى الذى سارت إليه الاحداث بعد ذلك .

وعلى مستوى آخر مواز يتعرف على سلوى (آثار الحكيم) الفتاة الجميلة الرقيقة التى تعمل فى شركة ما بمرتب ٤٥ جنيه تعول بها أسرة فقيرة بحيث يصبح نصيب الفرد ٣٥ قرشا فى اليوم للمسكن والمأكل والملبس وكل الاحتياجات الاخرى وهى حسبه فاجعة بالطبع.. خاصة لو عرفنا أن هذه الاسرة تعانى هى ايضاً من مشكلة تراكم ايجار الشقة إلى رقم أصبحت عاجزة عن سداده ..

وهنا نتعرف على الشخصية الثالثة: المعلم ياقوت (محمد رضا) صاحب البيت وصاحب المخبز وصاحب الحى كله الذى يمثل النمط التقليدى للمعلم الجشع مالك كل شيء والطاغية الفاسد اخلاقيا ايضا.. فبينما يأمر بطرد الشاب من حجرته ما لم يدفع الايجار المتأخر.. يساوم الفتاة الصغيرة على شرفها لأنه يشتهيها.. وعندما

ترفض بعنف يرفع قضية لطرد أسرتها من الشقة لنفس السبب ..

ونكتشف أن أحمد وسلوى تربطهما علاقة حب وحلم بالزواج والبيت والغد الذى لابد أن يكون جميلا ما دام الامس كان شبحا إلى هذا الحد.. ويتعرض الشابان معا للقهر والاذلال الهائل ثمنا للفقر.. ومن عدو مشترك واحد هو صاحب البيت الذى يهددهما معا بالطرد .

وهنا يضع الفيلم ايدينا وبوضوح على إحدى المشاكل الاجتماعية الخطيرة فى مصر اليوم وهى مشكلة الاسكان.. ويضع بطليه الشابين باستمرار فى مواجهة أو أسفل العمارات التى تعلو كل يوم ولكنها ليست للفقراء.. وإن كان الفيلم قد اختار زاوية غريبة نوعا ما من زوايا مشكلة الاسكان كما نحسها جميعا ونعانى منها.. فكما اختار لنفسه بطلا ذا ظروف خاصة.. إذ حدث بالصدفة أن ضبط ابوه أمه وهى تخونه فقتلها ودخل الطفل الملجأ.. وهى مسألة لا تحدث بالتأكيد كل يوم ولكل اطفال مصر.. بدلا من أن يختار شابا عاديا يواجه ظروفا صعبة دون أية خيانات أو ملاجئ فهو يختار للحديث عن مشكلة الاسكان نموذجا غريبا جدا.. وبدلا من أن يهاجم الملاك الجشعين الذين يتاجرون بمصائر الناس ويتركونهم فى الشارع.. يهاجم مالكا لبيت قديم كسيح لمجرد أنه يطالب بالايجار المتأخر ..

واعترف بأننى لم استطيع أن امنع نفسى طول الوقت عن التساؤل عن الخطأ الحقيقى فى موقف المعلم ياقوت صاحب البيت.. فبغض النظر عن مسأل فساده الاخلاقى وأشتهائه لفتاة فى عمر ابنته.. فمن الذى يتوقع منه أن يكون ملاكا بحيث يصبر على الايجار المتأخر لدى الشاب أو لدى الاسرة.. وايا كانت دوافعه الحقيقية وراء موافقته على تاخير ايجار الاسرة كل هذه الشهور إلى أن تضخم إلى هذا الحد فلماذا وافقت الاسرة نفسها خاصة اذا كان الرجل طامعا إلى هذا الحد فى ابنتهم الجميلة.. وكيف لم تبدر منه بادرة واحدة لهذا الطمع طوال هذه الشهور قبل أن يبدأ الفيلم ؟.

ليست هذه هى المواجهة الحقيقية اذن لمشكلة الاسكان.. أو ليس هذا هو النموذج..

ما يحدث بعد ذلك هو «مضاعفات» أجاد مدحت السباعى رسمها جيدا حرفيا ككاتب للسيناريو.. ولكن تفتقد المنطق.. فصحيح أن مشهد اقناع محمد رضا لآثار الحكيم بدخول شقته ليوقع لها على الايصالات المتأخرة تمهيدا لشطب قضية الطرد

كعربون الصلح بينهما.. تم تنفيذه بشكل مقنع كتابة وتمثيلا.. ولكن ليس منطقيا أن توافق فتاة عصرية ذكية على دخول شقة رجل بهذه السذاجة وايا كان السبب.. وهو الذى هاجمها من قبل بهدف واضح جدا هو اغتصابها حتى أنها صفعته صفعة مدوية.. فكيف تقتنع فى مشهد واحد من دقيقتين بأنه تحول فجأة إلى ملاك بحيث تدخل معه شقته بمفردها وهى لابد تعلم أنه يعيش بمفرده تماما.. وهى مسألة أخرى غريبة فى ذاتها.. فكيف يعيش رجل كهذا بمفرده تماما بلا زوجة ولا أولاد ولا أقارب ولا خدم ؟..

وبغض النظر عن مسألة سكن رجل بمفرده.. فمن الذى يمكن أن يقتنع بانه ما زال ممكنا هذه الايام اغتصاب فتاة عنوة اذا لم تكن تريد ذلك حقا.. خاصة فى بيت شعبى فى حى شعبى يعج بالناس يتردد فيه أى صوت الف مرة عبر الجدران ؟.

يلقى هذا الموقف نفسه كثيرا من الغموض حول حقيقة تركيب شخصية الفتاة سلوى نفسها.. ما الذى تريده بالضبط وما الذى لا تريده.. هل هى شريفة حقا أم تحمل مقدما بذور استعدادها للإنحراف؟.. وإذا كانت شريفة حقا وتم اغتصابها عنوة فكيف قبلت المبلغ الكبير الذى القاه المعلم على جسدها بعد «العملية»؟ أو ماذا كان موقفها من هذا المبلغ على الأقل ؟

قد يقال أنها أضطرت لقبوله تحت ظروف الفقر والحاجة والتهديد بالطرد من المسكن.. ولكن كلها مبررات واهية فى أى اختيار حقيقى للشرف.. لا سيما أن سلوك الفتاة مع عرفان بك (حسين الشربينى) صاحب العمل الذى التحقت به بعد ذلك يؤكد استعدادها للإنحراف.. وهو ما لم يعالجه الفيلم بوضوح أو بعمق ومن هنا لم ينجح تماما فى اقناعنا بتعاطفه معها كضحية الفقر والظروف الصعبة.. فلا كل الفتيات يلجأن لنفس التنازلات حتى أمام ضغوط أبشع من هذه.. ولا الفيلم أقنعنا بمقاومتهن الحقيقية لهذه الضغوط بحيث يصبح سقوطهن بعد ذلك مبرراً ..

وما يضاعف من فداحة سقوط سلوى غير المقنع فى فراش المعلم ياقوت السفاح الطاغية.. هو أنه لم يكن سقوطا قدريا أو حتميا كما يبدو.. وانما لم يستطع الفيلم أن ينجو فيه من «مصيدة الصدفة» التى تحكم السينما المصرية التقليدية.. فلقد استطاع جبيبها أحمد أن يعثر على المبلغ المطلوب لدفع الايجار المتأخر.. ولكنه لم يستطع أن يجد (تاكسى).. فوصل متأخرا.. وصعدت هى إلى حجرته لتبحث عنه فلم تجده.. وبينما هى تهبط السلم قابلها المعلم واستدرجها وحدث ما حدث.. فماذا لو

أن أحمد كان قد لحق بها؟ وكيف كان يمكن أن تمضى دراما الفيلم بعد ذلك ؟

ولست شخصيا من انصار حل مشاكل المجتمع المصرى فى السينما بالجريمة دائماً وكأنه ليس هناك حل آخر.. فكل شخصياتنا تخرج من ازماتها بان يقتل هذا الشخص ذلك الشخص.. والمسدسات والسكاكين متوفرة فى السينما المصرية بشكل مرعب.. وصحيح ان هذا يحدث احيانا فى واقعنا والا ما وجدت صفحات الحوادث مادتها.. ولكن ليست هذه هى الدراسة الحقيقية للواقع المصرى ومحاولة تحليله والبحث - ولا أقول العثور - عن حلول لمشاكله والا بقينا إلى الأبد فى اطار منظور يوسف وهبى للواقع كفاجعة دموية مستمرة ..

ولو أننا سلمنا بأن «شرير» هذا الفيلم هو المعلم ياقوت رمز الاستغلال والجشع واستغلال معاناة الناس - مع أن الرجل ليس كذلك فى الواقع حتى وهو يشتهى فتاة فى عمر ابنته وهى مسألة متعلقة بالأخلاق وليس بالاستغلال - فانه بالتأكيد لم يكن العدو الحقيقى الذى ينتقم أحمد فى شخصه من كل عذاباته فى الحياة.. حتى لو كان قد عرف بإغتصابه لحبيبته.. فلابد أن يضع فى اعتباره نصيب فتاته نفسها فى هذا السقوط وهو الذى رآها بعينيه تتسلل من شقة المعلم.. وهو ما حدث بالفعل عندما قاطعها بعد ذلك ولم يكاشفها حتى بمعرفته السر الا قرب نهاية الفيلم والسبب غير مفهوم.. فلماذا يصب غضبة اذن على ياقوت وحده إلى حد قتله.. وصحيح أن السيناريو ربط بذكاء بين ياقوت وكابوس خيانة الأم وقتلها الذى يعذبه من طفولته.. ولكننى لا أعتقد أن هذا كان مبرراً كافيا لاقدام شاب بهذا التكوين الرومانتيكى على القتل بهذه السهولة.. وكنت أتصور أن يوجه غضبه إلى فتاته أكثر .

ورغم ذلك فإذا كان النصف الأول من الفيلم متماسكا إلى حد ما.. يقع النصف الثانى وفيما بعد جريمة القتل فى عدم التماسك والثرثرة والرغبة فى قول كل الاشياء فى فيلم واحد ..

فنحن أمام التحقيقات البوليسية التقليدية مع أن أكتشاف غياب الشاب بعد الجريمة فضلا عن أكتشاف بصماته كان كفيلا بحل اللغز فى دقيقة واحدة.. ولكننا ندخل فى لعبة «القط والفأر» بين المحقق الذكى يوسف شعبان والمجرم الذكى محمود عبد العزيز.. وهى لعبة غريبة جدا تسمح للطرفين باللقاء «والدردشة» كل يوم سواء فى مكتب المحقق أو حتى بيته.. وهو محقق غريب جدا مشغول جدا طول الوقت باصلاح جهاز تسجيل.. يتلذذ بشكل غامض بتعذيب قاتل واستنزافه ومطاردته

بالاشباح والمخبرين لكى يدفعه للتهاوى والاعتراف ..

ثم نحن أمام ظلال من «الجريمة والعقاب» حيث المجرم المثقف النبيل الذى يحوم حول الجريمة ويدخل مبارة مع المحقق ثم يشفق على متهم برئ فيتقدم هو للاعتراف.. بل أننا حتى أمام «هملت» الذى يظهر له شبح أبيه.. ولكن مع بعض ايحاءات معاصرة للشركات التى تستاجر الفتيات الجميلات بمبالغ مغرية.. «البيه المدير» الذى يغرى سكرتيرته لهدف واضح من أول لحظة.. ولكن الفتاة تخطب دائماً عن الشرف ثم توافق دائماً أيضاً فى النهاية وإلى حد الذهاب إلى شقة المدير «ليغتصبها» هو الآخر.. وهو اغتصاب «ظريف جدا» لا ندرى فيه من يغتصب من.. ولا نضع أيدينا على الدوافع الاجتماعية الحقيقية وليست «هوامشها».. كما لا نستطيع أن نتبين الحدود بين الجلادين والضحايا.. وهل الجلادون هنا هم جلادون حقا مثل المعلم ياقوت أم مجرد «أذيال جلادين».. وهل الضحايا هم ضحايا ظروف قاهرة أم ضحايا بارادتهم ؟

أن حديثى يتركز هنا حول السيناريو باعتبار خبرة مدحت السباعى السابقة فى السيناريو.. ولكن وكما فى فيلمه الأول تبقى آثار واضحة من أسلوب الكتابة (الفيديو) من حيث كم الحوار الهائل والمشاهد المجانية التى يمكن حذفها وفقدان التركيز على قضية واضحة وهدف واحد بعيدا عن التشعب والقفز من نقطة إلى أخرى ..

ولكننا فى النهاية أمام موضوع جيد تبدأ جودته من لحظة أختياره واختيار نوع الشخصيات التى يقرر أى فنان التعامل معها وعرض معاناتها.. أيا كان أسلوب هذا العرض والتناول.. وأيا كان الرأى فى هذه النقطة أو تلك.. فنحن أمام موقف أجتماعى صحيح.. ولكن ينقصه فقط النضج على نار التجربة والخبرة فيلما بعد فيلم.. وهى مسألة ستتحقق قطعا !

---

* نشرة نادى السينما» - السنة ١٥ - النصف الثانى - العدد٢٢ - ٦/ ١٢ / ١٩٨٢

«العار ..» غريبة: السينما الجيدة تكسب أيضاً !

غريب جدا أن يحذرك صانعو فيلم ما من أن تذهب لتشاهده فى دار السينما.. بدلا من أن يشجعوك على أن تذهب.. ولكن هذا هو ما حدث بالضبط.. فعندما سألنى أحد العاملين فى فيلم «العار» لماذا لم أكتب عنه حتى الآن.. قلت له: لأننى ببساطة لم اشاهده بعد ولان مغامرة الذهاب إلى دار سينما لمشاهدة فيلم مصرى مع الجمهور - خاصة اذا كان الاقبال عليه شديدا كما اسمع عن هذا الفيلم - اصبحت تجربة أليمة جدا ورهيبة جدا تدعو إلى التردد واحيانا إلى الخوف وإلى أن تصبح لدينا ظروف مشاهدة إنسانية ومتحضرة لا للنقاد فقط ولكن للمشاهد العادى الذى من حقه أن يذهب إلى السينما ليرى أولا ويسمع ثانيا ثم يفهم ثالثا.. لا الذى يذهب ليطلق طاقاته الوحشية المحبوسة على مدى ساعتين فى الظلام ..

وقال الصديق المشترك فى فيلم «العار»: عندك حق.. ولكننى انصحك بعدم مشاهدة هذا الفيلم فى السينما لسبب آخر ايضاً.. وهو أنك لن تسمع شيئاً على الاطلاق والحوار مهم جدا.. فماكينة العرض سيئة.. والجمهور يحدث ضجة اسوأ.. ولذلك ادعوك لمشاهدته على «فيديو» عندى على الأقل لتسمع الصوت ..

وقبل أن أفتح فمى بالاعتراض قال: عارف حتقول ايه.. تعال ولن أقدم لك غير كوب شاى تشربه أو لا تشربه أنت حر.. وأعدك بأن أضعك فى غرفة وحدك وأغلقها عليك ولا أناقشك فى الفيلم بكلمة واحدة.. وأكتب عنه بعد ذلك كما تريد أو لا تكتب عنه على الاطلاق.. ولكن من حقنا الا ترى الفيلم فى دار السينما والا سيضيع مجهودنا كله.. فمن حقنا أن تسمع شريط الصوت على الاقل !

وفعلا ذهبت ورأيت هذا الفيلم على شريط «فيديو».. وفعلا رأيت وسمعت وفهمت.. ولكننى خرجت من كل هذه المقدمة بعدة اكتشافات غريبة جدا ..

أولا.. أنه أصبح على الناقد الآن أن يصبح عنده «فيديو» بالفى جنيه اذا اراد أن



العار - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٢

يحترم نفسه بل اذا اراد حتى أن يمارس عمله ..

وثانيا.. أن مستوى الماكينات فى السينما المصرية أصبح على هذا الحال من الرداءة سواء من عمليات التسجيل والاستوديوهات والمعامل وإلى عملية العرض.. وان احدا لا يتحرك ..

وثالثا.. أن أصحاب الافلام انفسهم يعرفون هذه المسألة جيدا ولكنهم يتركون أفلامهم تعرض بهذا الشكل لانه ليس أمامهم حل آخر.. وكل ما يستطيعونه هو أن «يلحقوا» النقاد وليس مهما ابدا أن «يلحقوا» الجمهور ..

والمذهل أن كل الاطراف راضية.. صاحب الفيلم وصاحب دار العرض والجمهور نفسه.. والعملية «ماشية».. فالافلام تصنع كل يوم بهذا الشكل وتعرض بهذا الشكل ولا أحد يشكو.. ولا شيء يتوقف .

وصحيح أننى شربت الشاى.. ولكن لا علاقة لهذا بكون «العار» فيلما جيدا حقا.. بل وجيدا جدا حتى يمكن أن أقول «مفاجأة»..

وللمفاجأة أكثر من مصدر فى الواقع.. منها مثلا أن مخرجه على عبد الخالق الذى تحمسنا كثيرا لفيلمة الاول **«أغنية على الممر»** منذ سنوات تبدو سحيقة جدا

لهول التحولات والتغيرات التى حدثت منذ ذلك الحين.. لم يصنع بعد ذلك فيلما لافتا للنظر بل بدأ مستسلما ولاسباب عديدة متعلقة بالسينما المصرية كلها.. لنوع من الافلام لا لون لها ولا طعم ولا رائحة.. ولم يكن يبدو أنه مستعدا لمقاومة ذلك ..

والمصدر الثانى للمفاجأة أن كاتب السيناريو محمود أبو زيد قدم بعض المحاولات التى لم تكن تدل على شىء إطلاقا ثم توقف لبعض الوقت.. فما الذى يمكن أن يعود به يعنى اذا ما قرر أن يعود ؟

ولكنى أعترف بأننى دهشت أولا للضجة التى أثارها الفيلم ليس على المستوى التجارى.. فهذه مسألة قد تكون ضد الفيلم وليست معه فى ظروف السينما الحالية.. وانما على المستوى النقدى.. وحتى على مستوى المتفرج العادى ولكن المثقف.وإلى حد أن بعضهم قال لى انه مستعد لمشاهدة الفيلم مرة ثانية .. ويمكن أن يكون هذا مدخلا مناسبا للكلام عن فيلم **«العار»** ..

فأهم ما نجح فيه أنه حقق المعادلة الصعبة.. أو التى كان البعض يزعم انها صعبة.. وهى كيف نصنع فيلما جيدا ومحترما وجماهيريا فى نفس الوقت.. بحيث يرضى الجمهور العادى – حتى فى ظروف تدهوره الحالية – دون أن يجد فيه حتى أكثر النقاد تشددا ما يمكن أن يرفضه .. وانما على العكس يجد فيه الكثير مما يتحمس له ..

ولقد كنت أتذكر طوال الوقت شيئاً مدهشا.. فنحن هنا فى قلب عالم المخدرات أيضاً.. والدخان الازرق يملأسماء الفيلم و«الجوزة» تتصدر «الافيش» نفسه.. فلماذا لم نحس بالاشمئزاز الذى تثيره فينا الافلام الاخرى ؟

الجواب بسيط جدا وأى طفل حسن النية يعرفه.. وهو أن أحدا ليس ضد المخدرات وليس ضد الجنس نفسه ما دامت هذه الاشياء جزءا من حقائق حياتنا.. ولكن ما يجعل فيلما فيه جنس ومخدرات محترما وفيلما آخر رخيصا هو كيفية استخدامه وتوظيفة لهذه الحقائق وما الذى يقوله من خلالها اذا كان يريد أن يقول شيئاً من اصله.. وبحيث لا يزعم فيلم ما انه يهاجم تاجر مخدرات فيصبح منتجه نفسه اسوأ واشد ضررا من تاجر المخدرات !

وهذه كلها بديهيات طبعا.. ولكن يبدو أنه كان لا بد أن يجئ فيلم مثل «العار» ليصبح دليلا حيا وقويا على هذه البديهيات ..

والجديد والجرئ فى هذا الفيلم أنه يقتحم أيضاً منطقة محرمة مزروعة بالالغام

حول مفهوم الاخلاق والدين والتقوى الزائفة عند بعض الذين فسروا هذه القيم العليا تفسيرهم الخاص الذى يتفق مع مصالحهم الدنيا المتناقضة تماما مع الدين والاخلاق والتقوى كما شرعها الله.. ونحن جميعا نعرف فى حياتنا بالتأكيد نماذج عديدة من الذين رفعوا شعار «هذه نقرة.. وهذه نقرة» المشهور.. ليبرروا لانفسهم ارتكاب أبشع الجرائم ما داموا يضعون على وجوههم قناعهم الدينى.. وأعتقد أن محمود أبو زيد كان ذكيا جدا حينما اختار قضية المخدرات بالذات موضوعا لهذا التناقض.. فهى أكثر القضايا ارتباطا بهذا المفهوم الخادع.. فكثير من تجارها ومروجيها ومدمنيها يوهمون أنفسهم وغيرهم بأنها ليست حراما طالما لم ينزل نص واضح بتحريمها كما حرمت الخمر مثلا.. ومتجاهلين بالطبع كل الجوانب الاجرامية الاخرى للمشكلة ..

ومن هنا يصبح الحاج عبد التواب (عبد البديع العربى) ليس نموذجا لهذه الفئة فقط وانما من أقوى نماذج السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا.. لانه لا يظل دلالة على عالم المخدرات فقط وانما على نماذج اجرامية أخرى فى مجالات البيع والشراء والمقاولات والعمارات وكل الاشياء الاخرى والتى لا ترى أى تناقض بين الدين والمفهوم الخاطئ للحلال والحرام عموما وبين الكسب غير المشروع ..

ويركز السيناريو كل رؤيته الكلية ومحتواه بقوة فى شخصية الحاج عبد التواب رغم أنها تمر سريعا فى بضع دقائق فى بداية الفيلم.. فهو رجل يمثل فلسفة كاملة: تجارته العلنية العطارة.. يبيع بالخسارة أحيانا لوجه الله ..

يرفض ٣٠ ألف جنيه فوائد أمواله فى البنك لانها فوائد ربا.. «واحل الله البيع وحرم الربا».. ويرفض حتى أخذها وتوزيعها زكاة للفقراء لأن الزكاة لا تجوز من المال الحرام.. يبيع كل ممتلكاته فجأة بنصف مليون ويقترض من البنك ربع مليون آخر بضمان تجارته لكى يدفع صفقة مخدرات بمليون جنيه أرباحها ٤٠٠٪ أى أن المليون سيعود خمسة ملايين.. ويكمل له «الرجل الكبير» الذى يدير عمليات المخدرات الربع مليون الباقى إلى أن تصل «البضاعة» بعد أسبوعين.. ولكنه يموت فجأة هو ورجاله فى حادث سيارة وهو عائد من الاسكندرية.. فيصبح على أبنه الاكبر كمال (نور الشريف) أن يكمل الصفقة والا ضاع «شقا العمر كله».. وهنا تبدأ أول خطوط الصراع الرهيب على امتداد الفيلم بعد ذلك ..

هذا الابن الاكبر الذى أخرجه الأب من دراسته الثانوية ليعاونه فى تجارته العلنية

والسرية هو الامتداد الطبيعي للأب.. وهو الوحيد الذى يعلم سر أبيه.. وان النعيم الكبير الذى تعيش فيه أسرة رجل «البر والتقوى» هى من تجارة المخدرات وليست من العطارة فقط.. والرجل ربى أولاده جيدا.. أبنه شكرى (حسين فهمى) ترقى منذ أيام فقط إلى رئيس نيابة وظيفته أن يحقق مع المجرمين ومنهم تجار المخدرات.. وأبنه الآخر عادل (محمود عبد العزيز) طبيب أعصاب وظيفته أن يعالج المهزوزين نفسياً. ومن هنا ذكاء اختيار الوظائف تأكيدا للتناقضات الوهمية فى «السطح الاجتماعى».. والأبنة الصغرى (إلهام شاهين) طالبة فى بكالوريوس زراعة ومخطوبة لضابط بوليس شاب.. والأم أمينة رزق سيدة مصرية فاضلة حجت ست مرات وكان المرحوم قد وعدها «بالحجة السابعة» بعد اتمام الصفقة !..

الجميع حتى وفاة المرحوم كانوا يتصورون أنه ملاك التقوى والفضيلة لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.. وعندما يبدأ الخلاف على التركة يضطر الاخ الاكبر تحت ضغوط نفسية هائلة وفى موقف درامى من أفضل ما قدمته السينما المصرية.. لان يصارح العائلة «الشريفة» بالحقيقة الفاجعة.. أن المرحوم ببساطة كان تاجر مخدرات ..

ويجيد السيناريو ببراعة رسم ردود الافعال على كل شخصية على حدة وحسب تكوينها وأطماعها الحقيقية.. الانهيارات والتمزقات والضياع الكامل.. الأخ طبيب الاعصاب يبدو مهزوزا رومانتيكيا هزته الصدمة تماما لا يعرف ماذا يريد لان مشكلته انه لا يريد شيئا على الاطلاق الا النجاة بأى ثمن من هذا العار،، الأخت أكثرهم استقامة مع نفسها تفسخ زواجها من ضابط البوليس لأنها ترى أن من النفاق استمرار هذا الزواج وهو لا يعرف حقيقة أبيها.. الأخ الاكبر الذى تحيطه المشاكل من كل جانب لا يرى الا ضرورة استمرار الصفقة واستلام البضاعة والا خسرت هذه الأسرة كل شىء.. ولكن مشكلته انه لا يجد رجالا قادرين على معاونته فى انتشال المخدرات من البحر بعد موت أعوان أبيه.. الأخ رئيس النيابة هو أعمق شخصيات الفيلم على الاطلاق واغناها دراميا.. فهو أكثر الجميع رفضا واشمئزازا من تجارة أبيه واكثرهم تشنجا ودفاعا عن الفضيلة والحلال والحرام.. ولكنه أكثرهم طمعا فى نفس الوقت فى الثروة القادمة لأنه حريص على تكوينه العائلى ومظهره الاجتماعى ويرفض التنازل عن أى مكسب والعودة إلى الفقر ويريد أن يجمع كل شىء معا: الفضيلة والثروة أيا كان مصدرها.. وهو يبحث لنفسه عن مبررات منافقة

ومخادعة لكى يوهم نفسه بأن سلوكه سليم اخلاقيا.. ويكتفى بالاستقالة من عمله فى النيابة متصورا أن هذه هى التضحية الوحيدة المطلوبة منه من أجل تحقيق الاستقامة الاخلاقية والتوائم مع النفس! وقد ادى حسين فهمى هذه الشخصية الصعبة بامتياز حقيقى يجعله افضل ادواره على الاطلاق ..

وهكذا نجد انفسنا أمام سيناريو محكم الصنع إلى أقصى حد.. يتحدث عن الواقع تماما.. فيلتقط مشكلته الاسياسية من هذا الواقع الذى يمكن أن نراه حولنا فى أى مكان حتى لو كانت شريحة هذا الواقع هى المخدرات.. وطالما أن المخدرات هى حقيقة موجودة وقوية فى التركيب الاجتماعى ..

ثم هو سيناريو يتعامل مع المنطق وليس مع الوهم.. فهناك منطق فى اختيار الشخصيات والاحداث والافعال وردود الافعال.. وتكوين كل شخصية ودوافعها وأطماعها وصراعاتها المتنوعة والمتناقضة مع غيرها.. وبحيث تظل الشخصيات بشرا حقيقيين وليست كليشيهات مكررة وسطحية خالية من أى معنى أو تكوين انسانى الا تكوين نجم السينما فلان أو علان .

يبدأ بعد ذلك صراع أساسى آخر هو بحث الاخ الاكبر عن معاونين له فى عملية انتشال المخدرات من البحر.. وهنا لم أستطيع أن أقتنع تماما بأن تاجر مخدرات مجرب مثل كمال (نور الشريف) ورث كل خبرة أبيه يمكن أن يعجز إلى هذا الحد فعلا عن مجرد العثور على رجلين يمكن أن يشتركا معه فى هذه العملية التى تتطلب مجرد الغوص تحت الماء رغم كل الصعوبات التى حاول أن يؤكدها الفيلم.. بحيث لا يصبح أمامه بديل الا أن يستخدم شقيقيه اذا كانا يريدان نصيبهما فى الثروة.. ولو أن هذه الثغرة نفسها اعطت الفيلم مادة صراع درامية هائلة فى حيرة الشقيقين وترددهم بين قبول المغامرة أو رفض الثروة الحرام.. وهنا تثور عدة تساؤلات أخرى...

فاذا كانت العملية خطيرة إلى هذا الحد بحيث لا يصلح لها الا «العيال المخلصة» – بتشديد اللام – فكيف يصلح لها شابان (بهوات) أحدهما رئيس نيابة والثانى طبيب أعصاب بحيث يتحولان فجأة إلى مغامرين يلبسان «بدل الغوص» لانتشال مخدرات ؟

واذا كان الاخ الطبيب مهزوزا مترددا كما رأيناه ورافضا للثروة فى نفس الوقت وراغبا فى ترك العملية كلها كما سمعناه أكثر من مرة فكيف واصل التورط فى

العملية الخطيرة حتى النهاية رغم عدم وجود دافع قوى حتى لو كان التوفيق بين شقيقيه.. وهل الرغبة فى هذا التوفيق تمنعه من الانسحاب من البداية وإلى حد المشاركة فى مغامرة اجرامية متناقضة مع تكوينه كله خصوصا وهو الوحيد الذى بلا أيه أطماع ؟

كيف يمكن لزوج بالتركيب «البلدى» هو نور الشريف فى الفيلم أن يصحب زوجته (نورا) أصلا إلى الاسكندرية لمشاركته فى مغامرة خطيرة كهذه حتى لو كانت تعلم بتجارته فى المخدرات؟.. بل كيف يمكن أن يتطور الامر بعد ذلك إلى موافقته على أن تحل محل أخيه حسين فهمى الذى جبن فجأة عن النزول إلى البحر.. وكيف نكتشف فجأة أيضاً أن فتاة بسيطة كهذه يمكن أن تغوص فى البحر لانتشال مخدرات.. وكيف يمكن أن يسمح التركيب الاخلاقى لزوج «بلدى» بأن يخاطر بزوجته إلى هذا الحد رغم حبه الكبير لها ؟

كل هذا تمهيدا لأن تغرق الزوجة بعد ذلك لإحداث موقف مليودرامى لم يكن الفيلم فى حاجة اليه حتى بهدف الأعجاب الجماهيرى.. فالفيلم ملئ باسباب الإعجاب الجماهيرى.. والواقع أن شخصية الزوجة كلها هى أضعف شخصيات الفيلم ولم تكن لها وظيفة درامية ضرورية سوى مجرد رغبة الفيلم فى وجود شخصية نسائية.. ورغم أنه ايضاً لم يكن فى حاجة إلى شخصية نسائية لأنه كان فيلما قويا بما يكفى.. ولكن يبدو أن كتابنا ومخرجينا ما زالوا أقل ثقة بافلامهم وبجمهورهم من أن يستغنوا عن الشخصيات النسائية حتى فى فيلم «رجال» بالكامل !

وينتهى الفيلم بالنهاية الاخلاقية التى لابد أن نتوقعها.. تضيع المخدرات تحت الماء وينتهى هذا الصراع كله إلى لا شىء.. لنفاجأ بآية قرآنية تؤكد على ضياع جهود المفسدين بما لم يكن فى حاجة إلى التأكيد وبما يذكرنا بصوت حسين رياض حين كان «يبرز» المغزى الاخلاقى فى أفلام الخمسينات! وهو دليل آخر على فقدان الثقة ..!

ولكن **«العار»** مفاجأة حقيقية تعيد الثقة رغم ذلك فى قدرة السينمائيين المصريين على صنع افلام جيدة وسط كل مظاهر الانهيار والابتذال.. فيلم يحترم نفسه وجمهوره ويثير التفكير فى أشياء حقيقية من عالمنا.. وهو ليس فقط افضل أعمال محمود أبو زيد الذى قدم كل العناصر الجماهيرية فى فيلم جيد بلا ذرة افتعال واحدة.. وإنما أفضل افلام مخرجه على عبد الخالق منذ «أغنية على الممر» بحيث

نرجو أن يصبح ميلادا جديدا لهذا المخرج الجاد والموهوب حقيقة بحيث لا يتنازل ولا يتساهل بعده وان كنت آخذ عليه هزال مشهد انتشال المخدرات من البحر الذى يبدو أنه صور فى «بيسين» وبممثلين لا يعرفون العوم.. وإذا كنا نرحب بمونتاج حسين عفيفى الذى حافظ على تدفق ووحدة وتوتر كل لحظات الفيلم. وبموسيقى حسن أبو السعود الذى اسمعه لاول مرة.. فلست استطيع الحكم على تصوير سعيد شيمى من نسخة (فيديو).. أما مباراة التمثيل الهائلة بين ثلاثة نجوم فإذا كان مستوى نور الشريف لا يفاجئنى فان المفاجأة الحقيقية هى مستوى حسين فهمى ومحمود عبد العزيز. فهذان ممثلان فى القمة.. وليسا مجرد شابين وسيمين.. وبالمقاييس الدقيقة من الصعب تفضيل أحدهما عن الآخر.. وواضح أن كلا منهما فى هذا الفيلم هو فى نقطة تحول.. عليه أن يختار بعدها: إلى الامام. أو إلى الخلف !

مجلة «الكواكب» – ٧ / ١٢ / ١٩٨٢

أفلام من مهرجان القاهرة:

«السراب» والسينما التونسية

لم يكن غريبا فى أطار مهرجان القاهرة السينمائى السادس الذى انتهى هذا الشهر.. أن يكشف للمشاهد المصرى الواعى عن مدرس متقدمة فى السينما الفرنسية أو الايطالية أو حتى السينما اليوغسلافية.. فهذا المتفرج الواعى لابد يعرف بعض الشىء عن السينما فى هذه البلاد حتى لو لم يكن قد شاهد بعض نماذجها.. بل أنه لابد شاهد بعض هذه النماذج عندما «تفلت» بين وقت وآخر من حصار السينما التجارية والمكررة المفروضة عليه ...

ولكن الغريب حقا أن يكتشف المشاهد المصرى من خلال مهرجان كهذا.. السينما العربية.. وهى التى كان مفروضا أن تكون أقرب سينما الينا.. بحكم وحدة التاريخ والثقافة والمزاج وحتى وحدة المشاكل.. ولكن أسباب غريبة أقرب فى الواقع الى الألغاز.. فرضت نوعا من القطيعة شبه الكاملة بين السينما العربية وجمهورها الأول وهو بالطبع الجمهور العربى ..

فباستثناء السينما المصرية التى كانت الاعرق والأكثر خبرة وجماهيرية فى مختلف البلدان العربية وتاريخيا.. لم يكن المشاهد المصرى نفسه يعرف شيئاً - ربما حتى اليوم - عن سينما المغرب أو المشرق العربى.. بل لم يكن أى بلد عربى فى الواقع يعرف شيئا عن سينما أى بلد عربى آخر.. لضعف امكانيات سينما هذه البلاد الفني والتسويقية من ناحية باعتبارها سينما وليدة من ناحية.. ولسيطرة الفكرة التجارية على محترفى توزيع الأفلام وتبادلها فى السوق العربى من ناحية أخرى ..

وهكذا يصبح لابد أن يقام مهرجان دولى فى القاهرة لكى يكتشف المشاهد المصرى من خلاله أن هناك سينما عربية... ومن خلال النماذج القليلة التى شاركت على استحياء فى مهرجان هذا العام من خلال ثلاثة أفلام تونسية وفيلم لبنانى وفيلم سودانى.. كان أفضلها على الاطلاق الفيلمان التونسيان **«انشودة مملوك»** و**«عبور»**.. اللذان يمثلان ميلادا جديدا للسينما التونسية بعد عدة تجارب محدودة بدأت هناك منذ نحو عشر سنوات فحسب.. ولكن أنضجها تكنيكيا وصلاحية للمشاركة فى المهرجانات هما هذان الفيلمان ..

ولعلها ليست صدفه أن الفيلمين هما انتاج مشترك بين مؤسسة السينما التونسية الحكومية المعروفة باسم «ساتبيك» ودول أخرى «فإنشودة مملوك» هو انتاج مشترك مع تشيكوسلوفاكيا التى درس السينما فيها مخرجه الشاب عبد الحفيظ بوعصيدة والذى يقول أنه حاول فى البداية ان يلجأ إلى الانتاج المشترك مع بلد عربى ولكن التكاسل وبيروقراطية الاتصال واتخاذ القرار جعلته لا يتلقى ردا على عرضه الا بعد أن انتهى من التصوير بالفعل!.. وبعد أن أستخدم علاقاته فى الدولة التى درس فيها فوافقت على الاشتراك فى التمويل والبحث عن مصادر خارجية للتمويل هو السبب الرئيسى – فى رأى بو عصيدة – هو الدافع الأول للجوء إلى الانتاج المشترك.. حيث تفتقر السينما فى بلد كتونس – وفى بلاد الشمال الافريقى كلها – إلى الإمكانيات البشرية والتكنيكية.. فالانتاج المشترك هو الذى يقف وراء تجربة مماثلة للسينما الجزائرية حينما لفتت أنظار العالم وبقوة منذ أكثر من عشر سنوات أيضاً وإلى حد الفوز بجوائز المهرجانات العالمية ..

وقصة عبد الحفيظ بو عصيدة مع فيلمه **«أنشودة مملوك»** أو **«السراب»**.. هى نفس قصة محمود بن محمود المخرج التونسى الشاب الآخر مع فيلمه الأول **«عبور»** الذى أخرجه من خلال أنتاج مشترك مع بلجيكا حيث درس السينما هناك أيضاً ..

وبو عصيدة – ٣٥ سنة – هو واحد من جيل المخرجين الذين تعلموا السينما فى «نوادى السينما» التى تضم أكبر تجمع لسينما الهواة فى تونس.. وهى حركة قوية ونشطة جدا هناك استطاعت أن تملأ بعض الفراغ فى غياب معهد السينما فى تونس.. حتى أنه يقام لهذه الحركة مهرجان لسينما الهواة من كل العالم فى مدينة «قليبية» سبق أن أشتركت فيه مصر ببعض أفلام «جمعية الفيلم».. وفى هذا المهرجان فاز بو عصيدة بالجائزة عن أول أفلامه كهاو «تجربة» عام ١٩٦٧ وحصل

على منحة دراسات عليا فى السينما والتليفزيون من أكاديميه الفنون ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا.. ثم عمل مساعدا للاخراج فى بعض الأفلام منها «السقامات» لصلاح أبو سيف ثم فيلم «هولوكست ١٠٠٠» للايطالى البرتو دى مارتينو.. قبل أن ينفرد بإخراج عدد من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٧٧ وبعضها انتاج مشترك تونسى – تشيكى أيضاً ..

وفى فيلمه الروائى الطويل الأول «أنشودة مملوك» أو «السراب» يلجأ بوعصيدة إلى الاسلوب الذى يرى أنه ضرورى للسينما العربية لكى تصل تدريجيا إلى الاسواق العالمية وكما حدث بالفعل فى التجربة الجزائرية.. وهو استخدام بعض الأسماء العالمية من النجوم إلى جانب النجوم المحليين.. فهو يعطى الدور الرئيسى المملوك للممثل اليونانى يورغو فواياجيس الذى أسند اليه المخرج الجزائرى الأخضر حامينا منذ يضع سنوات بطولة فيلم **«سنوات الجمر»** الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان.. إلى جانب الممثلة اليونانية المعروفة ايرين باباس فى دور أم المملوك.. بينما أسند دور الملك للممثل اليوغسلافى بيكيم فهيميو الذى قد يذكره جمهور القاهرة بطلا لفيلم الكسندر بتروفتش اليوغوسلافى **«قابلت غجرا سعداء»**.. إلى جانب الممثل التشيكى ميروسلاف ماشاسلك فى دور الوزير وبعض الممثلين التونسيين بالطبع وعلى رأسهم عبد اللطيف حمرونى ومنى نور الدين..

وفى النواحى الفنية الأخرى يستعين المخرج التونسى أيضاً بعناصر عالمية.. فمدير التصوير هو جيرى ماساك والمونتير هو ألواس فيشاراك التشيكيان.. بينما مؤلف الموسيقى هو ارماندو ترافاجولى الإيطالى ..

ويعود «السراب» إلى الاسطورة المعروفة فى التراث الفولكلورى العربى عن الفلاح الذى أنقذ الملك من خطر ما.. فكافأه بمنحة قد تصبح نعيما أو جحيما حسب المطامع الشخصية لكل انسان.. هى أن تصبح كل الأرض التى يستطيع أن يصلها ملكا له اذا جرى من شروق الشمس وبشرط أن يعود إلى نقطة البدء قبل غروب الشمس ..

وتكمن حكمة الاسطورة فى أن طمع الفلاح – أو أى انسان فى نفس الموقف – يدفعه بالطبع إلى الجرى بأقصى سرعة إلى أبعد نقطة يمكنه الوصول اليها لكى يحصل على أكبر مساحة من الأرض لتصبح ملكا خالصا له.. ولكنه قد ينسى أن عليه أن يقطع نفس الطريق لكى يعود فى الموعد المحدد والا فقد كل شىء.. وهنا

نقطة الصراع الاساسى بين الطمع والقناعة.. وبين الحكمة والاندفاع ..

ويحافظ بو عصيدة على هذه الفكرة الاساسية ولكن مع تعميق الاسطورة وأعطائها أبعادا اجتماعية لها علاقة بعالمنا الواقعى.. وبحيث لا يسلبها تجريدها من الزمان والمكان المحددين أيحاءاتها للمجتماعات العربية.. وخاصة فيما يتعلق بعلاقة السلطة بالفرد.. ثم السلطة الآمرة الناهية بأوضاع الناس الذين يبحثون عن العدالة وينتظرون من يلتفون حوله لكى يخلصهم من معاناتهم ..

وهنا يصبح الفلاح أو «المملوك» ليس مجرد الفرد فى مواجهة الاختيار الحاسم فى حياته بين ما يمكن أن يحصل عليه بمفرده وما يمكن أن يقنع به.. وانما هو «الرمز» الذى يلخص عذابات الناس بحيث يطالبه الجميع بأن يتبنى مطالبهم.. أى يصبح الفرد ولكن من خلال المجموع ..

وفى بداية الفيلم يخرج الملك للصيد بصقره فى الصحراء.. فيقع بحصانه فى حفرة لا ينقذه منها سوى المملوك الفلاح المعدم الذى يعيش مع أمه على هامش القرية حيث لا يملك أرضا.. ويستدعيه الملك إلى قصره الفخم حيث يغدق عليه بشىء من النعيم ثم يسأله عما يطلب مكافأة له.. فيطلب قطعة من الأرض يزرعها كأى فلاح.. ولكن لأن الملك يملك الأرض ومن عليها فانه يبالغ فى كرمه فيأمر له بكل الأرض التى يمكنه أن يصل اليها منذ الفجر.. وبشرط أن يعود قبل الغروب.. ويشيع الخبر فى الأسواق ومن خلال شخصية «الحاكى الشعبى» الذى يروى القصص والاخبار فى كل مكان.. وبالذات فى السجن حيث يحتشد المعتقلون لهذا السبب أو ذاك ويتعرضون لكل صور القهر والتعذيب.. ويعلن المنادى فى المدينة أن الرحلة ستبدأ فجر الغد أمام الباب الكبير للمدينة حيث أن «مملوك بن النعمان توصل إلى تخليص الملك فى وقت الشدة فقرر منحه جميع الأراضى التى يستطيع حفظها من طلوع الفجر إلى غروب الشمس» ويعلق الحاكى الشعبى وكما يفعل فى كل اللحظات الهامة من الفيلم «بأن الفقر والأمل وجهان لعملة واحدة».. يعنى أن فقر المملوك المدقع هو الدافع وراء أمله فى الملكية.. ثم يهتف الراوى ساخرا: يحيا الملك.. عاش الملك.. وتبدأ رحلة مملوك وسط أراضى الفلاحين وحقولهم وبيوتهم التعسة.. وليتعرف - بعين الفيلم بالطبع وليس بعينه هو فقط على أحوالهم وشكاواهم من الفقر والظلم.. فالكل يحمله همومه ويعتبره مندوبا للملك مادام قد أصبح قريبا منه إلى هذا الحد ومادام قد نال منه هذه الحظوة.. وواضح أن الفلاحين لم يكونوا حتى هذه اللحظة قد

جاءهم من يسمعهم سوى جنود الملك الذين يبطشون بهم.. بينما الوزير يختال فوق حصانه ووسط حرسه يرقب رحلة الفلاح فى الارض وما يمكن أن ينشأ عنها ليبلغ الملك بما يحدث بين وقت وآخر.. أما الفلاح فهو منهم أولا وأخيرا رغم وضعه المتميز وقد يكون أقرب إلى فهمهم.. ولكنه بهذه المنحة الملكية تكون قد بدأت أول بذرة لانسلاخه عنهم وتحوله إلى طبقة الملاك.. أي تحوله هو الآخر إلى «سيد» وليس «مملوك» – وقد تكون هذه دلالة اختيار الاسم – وتكون بالتالى قد بدأت تتولد عنده غريزة التملك.. ولذلك فهو يدخل فى صراع مع أحد الفلاحين الذى يحاول اقناعه بان قطعة الارض التى يحاول ضمها إلى ملكيته هى أرضه هو.. وهنا يزرع الفيلم عنصرا دراميا ذكيا لمواجهة الفلاح الذى يملك للفلاح الذى لا يملك ولكن تولدت لديه نزعة التملك.. ويأخذ الفيلم شكل «الرحلة».. وهو شكل كلاسيكى شائع فى السينما.. من أفلام الغرب الامريكى إلى أفلام الأساطير.. وهو أسلوب يمكن فنان الفيلم من أن يكتفى بحدود المغامرة أو أن يحقق نوعا من «المسح الاجتماعى» وحسب رؤية كل منهم لفيلمه وما يريد أن يقوله من خلاله.. وبو عصيدة هنا يحول الأسطورة بلاشك إلى رؤية معاصرة وتحليلية بقدر الامكان ورغم رمزية التناول لمجتمعه.. ولذلك فهو كما يجعل مملوكاً يبحث عن فتاته «فاتنة» التى يبدو أنه قد اغتصبها منه رجل آخر. فانه يصل إلى ذروة تحليله لمجتمعه حين يصل الفلاح مملوك إلى ما يشبه «مولد» سيدى غالى الولى الذى يحتفل به الفلاحون البسطاء وهو حى.. فهو شيخ القرية التقليدى الذى يتبرك به الناس ويصدقونه ويطلبون منه الوعى أيا كانت قيمته الدينية الحقيقية.. فهذا «الولى» يشغل الناس بأسئلة مثل: «هل كانوا خمسة وسادسهم كلبهم؟» فاذا كان السؤال هنا عن «أهل الكهف» فان أشارة الفيلم الواضحة هى أن هؤلاء الفلاحين المغيبين عن الواقع هم أنفسهم أهل الكهف.. وبينما يحمل الولى «سيدى غالى» كتابا ضخما قديما بالى الأوراق باعتباره مكمن الحكمة كلها.. ويشير إلى أتباعه بأن «كل شيء مكتوب هنا..» فان المملوك الذى يصبح «سندباد» الذى يستكشف العوالم المجهولة يتبين على الفور أنه دجال مجذوب فيخطف منه الكتاب الذى تتبعثر أوراقة فى الهواء لتتضح المفاجأة: أن أوراق الكتاب بيضاء لا تحمل أى حكمة على الاطلاق!

ويجنح بوعصيدة فى بعض مواضع الفيلم ومثل كثيرين من المخرجين العرب خاصة فى أفلامهم الأولى إلى الجانب الفولكلورى.. ربما لتأثيره القوى على تشكيل

وجدان الناس فى الدول المتخلفة.. وربما لأنه الجانب الجذاب المبهر الذى يلفت أنظار المشاهد الأوربى الذى يسعى سينمائيو العالم الثالث فى أغلبهم للوصول اليه قبل أن يصلوا إلى جمهورهم المحلى أولا.. ولذلك فنحن نرى فى «السراب» بعض مشاهد الأسواق والحواة والثعابين.. وان كانت هذه الصور جزءا لا شك فيه من النسيج الاجتماعى فى تونس ..

وخلال رحلة المملوك عبر الأرض التى يريد الحصول عليها.. تتكشف أمامه مشاكل الناس فيتفتح وعيه الجماعى ولا يظل مقصورا على وعيه الشخصى بمشكلته.. ويحتشد الناس من حوله لينقذهم ويساعدهم ويمنحهم قطعة من الأرض التى سيحصل عليها.. لقد حوله الناس أو طالبوه على الاقل بأن يصبح زعيما.. فهنا فقط يمكن أن تصبح للمنحة الملكية قيمة جماعية.. ولكنه يدرك عجزه الشديد كفرد عن أن يحل مشكلة المجموع.. فيكتفى بأن يمنحهم الأمل فى الغد : «غدوة غدوة..» فيسأله أحدهم: ولماذا ليس الآن؟ ثم ينقلبون عليه ويرجمونه بالطوب عندما يحسون بأنه أصبح جزءا من السلطة هو الآخر فلا يملك الا منح الوعود والاحلام فى الغد وليس اليوم.. بينما حرس الملك بالاقنعة السوداء يرقبون الرحلة فوق جيادهم دون أن يتدخلوا فى «صراعات الرعية» ..

ويصل المملوك إلى نقطة الاختيار عند اقتراب النهاية.. فالى أى مدى يمكن أن يسير ليستحوذ على أكبر مساحة من الأرض محتفظا فى نفس الوقت بفرصة العودة قبل الغروب؟.. أنه يصل إلى سراب فى قلب الصحراء وهو منهك بالجوع والعطش.. وهنا تكن حكمة الفيلم فى «أن السراب هو أقصر الطرق للعودة».. أى أن حاصل الرحلة كلها بعد كل هذا العناء هو لا شىء.. أنه يبحث عن قطرة ماء فى بحيرة الملح.. ويغلق الفيلم الدائرة بايقاع الفلاح هذه المرة فى الحفرة التى وقع فيها الملك.. فيصيح من عمق الحفرة: «ساعدونى وخذوا كل ما أملك» لقد أكتشف أن وعد الملك له كان مجرد سراب.. وأنه كان مجرد خدعة يمتحنه بها الملك.. ولذلك فان الملك يجئ بنفسه ليتشفى وليرى نتيجة الدرس الذى لقنه لهذا الفلاح الذى أراد أن يتجاوز قدره بمفرده وبمجرد حلمه.. ويقول له الملك: «هل عرفت الآن أن سعادة الانسان هى فى أن يعيش بما فى حوزته.. لقد طمعت وأردت أن تملك الدنيا كلها.. مجنون..! ما الذى تتمناه الآن وأنت تنتظر الموت ؟»

ويصرخ المملوك وقد اكتشف الخدعة ولم يعد يخشى الملك ولا ضياع الثروة وهو

عاجز عن تخليص نفسِه من قاع الحفرة: «أتمنى أن أراك مرة أخرى فى قلب الحفرة وأنت تخشى الموت..» فيصيح الملك بغطرسة: «مملوك حقير».. وتكون هذه خلاصة رأى السلطة فيمن أراد أن يتجاوز حجمه أو قدراته ..

وتجئ المفارقة الدرامية حين تتقدم الأم لانقاذ ابنها من الحفرة ولكى تقع هى فيها وكأنه خسر أمه فى مقابل الأرض التى حصل عليها .. ولكنه لا يفوز بشىء لأنه نسى فى طريق الذهاب أن يحسب طريق العودة.. فيموت وحيدا مشردا على الرمال.. ويلخص الفيلم حكمته فى تساؤل الراوى الذى يمثل ضمير الشعب: «هل أراد أن يغير الواقع؟.. لا.. الواقع هو نفسه لازم يتغير!» .

*** « عبور »**

المخرج التونسى محمود بن محمود – ٣٤ سنة – فى فيلمه الروائى الطويل الأول وبعد عدة أفلام قصيرة بالسينما (الفيديو) ولا نعرف عنه سوى أنه متخرج من جامعة بروكسل الحرة حيث أحرز شهادتين فى الصحافة وتاريخ الفنون.. وأن سيناريو **«عبور»** الذى كتبه المخرج نفسه بالاشتراك مع فيليب ليجوست فاز بجائزتين: «الأولى لوزارة الثقافة الفرنسية ببلجيكا والثانية لوكالة التعاون الثقافى والتقنى بباريس» ..

ولأن فيلمه الأول «عبور» مثل فيلم زميله بو عصيدة هو أنتاج مشترك بين تونس وبلجيكا فهو يستعين مثله أيضاً ببعض العناصر الأجنبية فى فروع الفيلم المختلفة حيث يسند أدارة التصوير إلى جلبرتو أزفيدو والموسيقى إلى فرانشيسكو أكولا.. وحيث يقوم بأداء أحدى الشخصيتين الرئيسيتين الممثل الرومانى جوليان نيجليسكو الذى يقوم بدور الشاب القادم من أحدى الدول الاشتراكية ويشبه الممثل الإيطالى المعروف جان ماريا فولونتى شكلا وأسلوب أداء وينجح فى لفت الأنظار بقوة بأدائه الرائع إلى جانب الممثل التونسى الفاضل الجزيرى الذى يلعب دور الشاب العربى أداء قويا هو الآخر ولكن فى حدود الشخصية المرسومة له .

و«عبور» ليست ترجمة دقيقة لعنوان الفيلم بالفرنسية وهو بصيغة الجمع.. لأن عبور السفينة التى تدور عليها أحداث الفيلم من الشاطئ البلجيكى إلى الشاطئ الانجليزى يتكرر أكثر من مرة والشابان حبيسان على ظهرها لا يستطيعان الهبوط هنا أو هناك.. وهذه هى «المصيدة» القدرية الغريبة التى وجد الشابان نفسيهما

واقعين فى إسارها وحيث تكمن فكرة الفيلم العبقرية .

ويبدأ الفيلم بسفينة متوسطة تعبر البحر بين بلجيكا وانجلترا وهى تدخل ميناء دوفر الانجليزى ليلة رأس السنة لعام ١٩٨٠.. ولكن بينما ينتهى رجال الجوازات الانجليز اجراءات دخول كل ركاب السفينة بسهولة.. يستوقفان شابين لا علاقة لأحدهما بالآخر.. فهناك مشكلة ما فى أوراقهما.. مشكلة غير محددة ولا مفهومة حتى بالنسبة للشابين اللذين يسألان رجال البوليس عن سبب منعهما من دخول انجلترا فلا يجدان جوابا شافيا.. فالبوليس نفسه لا يملك سببا محددا للاعتراض سوى رفض دخول الشابين بسبب الجنسية التى يحملها كل منهما.. فأحدهما جاء من بلد عربى والآخر من بلد فى الكتلة الشرقية.. وهذا الانتماء فى ذاته يمثل خطرا على المجتمع الانجليزى كما سيمثل بعد قليل خطراً على المجتمع البلجيكى.. أى أن الحكم هنا «على الهوية» أى على لون جواز السفر وبغض النظر عن الشخص نفسه ومدى ما يمثله من خير أو شر.. وحيث يضيع كيان الفرد فى صراع الأنظمة ..

ويجيد المخرج محمود بن محمود رسم صورة ساخرة لتعنت وصلف البوليس الانجليزى ورجال الجوازات البيروقراطيين ولكن بذكاء يرسم صورة أكبر لفاشية «حراس الحدود» فى أى مكان وبحيث لا تقتصر هذه النظرة الغبية بل والعنصرية على البوليس الانجليزى أو البلجيكى أو غيرهما ..

عندما يحجز الشابان الغريبان وحدهما بعد انصراف كل الركاب يحاول الشاب الشرقى التقرب من العربى الذى يبدو جامدا لا يبادله نفس الرغبة.. وإنما يغرق فى مأزقه الغامض.. ويقول الشرقى أنه جاء ليزور عمته فى لندن ليأخذ منها شيئاً من المال ليواصل رحلته إلى كندا باحثا عن عمل هناك.. ويقول العربى أنه جاء ليقضى بضعة أيام فى لندن «من أجل إمتاع نفسه».. ووسط الملفات والأضابير يعتصر رجال الجوازات الانجليز هذين الشابين فى الأسئلة المتلاحقة عما جاء بهما إلى لندن فى محاولة للبحث عن أى جريمة يمكن أن يرتكباها.. وتفشل تأكيدات الشابين بأنهما لم يجيئا لندن بهدف البقاء فيها وإنما كمجرد معبر إلى مكان آخر.. فسلطات الميناء مصرة على الاشتباه فيهما ورفض دخولهما.. وتأمر بعودتهما إلى نفس المركب التى جاءا عليها.. لكى تعود بهما إلى بلجيكا ..

ويقيم طاقم المركب احتفالا صاخبا برأس السنة.. ويدعون الشابين للمشاركة فيه بالرقص والشراب لبعض الوقت.. وتكون محنة الشاب الشرقى بوجدان ميروفتش أنه

لا يملك مليما واحدا ويستعير السجاير نفسها من هنا وهناك.. وهو يقول لبحارة السفينة: «ليست غلطتى أننى هنا.. فلم أرتكب أى شىء سوى أننى جئت من الشرق.. والشرق هنا مرفوض» ويسرى عنه البحارة: «متع نفسك.. فكلنا أسرة واحدة» ويذوب الجليد بين بوجدان القلق المتوتر دائما ويوسف القريشى الهادئ المنكفئ على همومه الذاتية حين يطلب منه سيجارة فيعطيه مبلغا من المال ليشترى ما يريد.. فتهز هذه البادرة الكريمة بوجدان ويشكر يوسف: – أنت أخ حقيقى.. أعطنى عنوانك وسأردها لك..

ونرى مجلة «تايم» وعلى غلافها صورة ليش فاليسا وعنوان «تصفية الشيوعيين» إشارة إلى الظروف التى يريد بوجدان ميروفتش الهرب منها.. وتصل السفينة إلى الميناء البلجيكى ليواجه الشابان نفس الموقف.. فرجال الجوازات يرفضون دخولهما بعد أن ينهالوا عليهما بنفس الاستجوابات.. ولا يصبح أمامهما سوى العودة إلى نفس السفينة حيث يضطر بوجدان للعمل فى غسل الأطباق فى مطبخها ليحصل على قوته.. ثم يطلب من يوسف أن يعيره صابون حلاقته فيسألة: «ولماذا تريد أن تحلق ذقنك؟» ويجيب: «لأنى أريد أن أقاوم.. أن أستمر.. أحلق لأنى أحترم نفسى!» ويحكى له أنه هرب من بلد شيوعى فى عربة ثلاجة.. أعطى أجره عن شهر لسائقها صديقه مقابل تهريبه وسط الطعام المجمد.. ويقول يوسف أنه هارب هو الآخر من الفاشيين فى بلده: «انهم نفس الشىء مثل الذين فى بلدك.. يبدو أن القهر هو هوايتهم» ..

ويعلق بوجدان: «أن أسوأ شىء فى العالم هو سلب حرية الرجل.. ولكننا نستطيع أن نساعد بعضنا» ويعتذر يوسف فى احساس كامل بالعجز وعدم الحماس: «لا أستطيع أن أقدم لك أى مساعدة.. فالمشكلة أكبر منى.. وأنا هارب منها»..

ويقول بوجدان وإحساس التمرد والرغبة فى الخلاص يكاد يقتله: «ولكن هل سنقضى حياتنا هنا كالكلاب.. إننى أكره البحر ولن أبقى حبيسا فيه هكذا.. عندى أشياء أصنعها فى أماكن أخرى.. إننى أفضل القفز فى الماء عن البقاء هنا»..

ويلخص يوسف فلسفته العدمية اليائسة من جدوى أى شىء: «ان خلاصك هو فى الثورة الاجتماعية الكبرى.. ولقد فاتك القارب.. وكل مشاكلك وهمية.. ليست هناك بلاد ولا هويات وانما كتل من البشر ومصالح وأماكن للقهر كهذه السفينة».. إسمع يا بوجدان ميروفيتش.. «أنت وأنا لا ننتمى إلى نفس العالم»..

وتكون السفينة قد وصلت إلى دوفر حيث يرفضون نزولهما.. وتعود إلى بليجكا حيث يرفضون نزولهما.. وكأنما لم يبق أمامهما سوى البقاء فى هذه المصيدة الجهنمية وإلى الأبد.. «فالعرب والشيوعيون هم أوغاد فى هذه البلاد..» وبينما يبدو يوسف بهدوئه «العربى» وقدرته الفائقة على الامتصاص مستسلما لمصيره.. يزداد جنون بوجدان كل يوم.. فهو غير قادر على الاستمرار ولابد من الخروج من المصيدة.. ويتسللان معا إلى الشاطئ لقضاء ليلة فى أحد الملاهى حيث يدخلان معركة مفتعلة مع بعض الشبان السكارى دفاعا عن امرأة.. وهو أضعف مواقف الفيلم ومفروض فرضا فى تقديرى من أجل شيء من الاثارة ولكى يهربا من البوليس ويعودا إلى السفينة حيث يكون بوجدان قد قرر أمرا.. أنه يستحم ويلبس ثيابه الأنيقة ويرقب من سور السفينة جنديا انجليزيا من جنود الحراسة على رصيف الميناء.. فيهبط وبلا أى سبب ولا مقدمات يضربه حتى يقتله.. ثم يبقى إلى جوار جثته ولا يحاول الهرب إلى أن يقبضوا عليه.. لقد قرر أن يبحث عن خلاصه الخاص من هذا «السجن الحر» الذى وضعوه فيه رائحا غاديا من هذا الميناء إلى ذاك.. لا يريده أحد هنا أو هناك.. ولا يريدون له حتى أن يكمل حلمه بالذهاب إلى كندا ليبدأ حياة جديدة.. وما دام أحد لا يريد أن يقول له ما هى جريمته.. فليرتكب لهم جريمة عبثية لكى يصبح هناك مبرر واضح للعقاب على الأقل.. لأن السجن الواضح المعلن هو أخف وطأة بالتأكيد من السجن الاختيارى غير المعلن وتحت دعوى الحرية التى ليست بحرية!

وعلى السفينة يبقى يوسف حبيسا دون أن يعرف إلى متى ودون أن يعرف كيف تنتهى قصته هو الآخر.. بل ودون حتى أن يبدو مهتما بأن يعرف.. إن ملامحه الهادئه القوية التى توحى بأنه لم يفقد الكثير بفقده رفيقه الذى لم يعرفه الا منذ أيام.. تعكس فى نفس الوقت احساسا دفينا بألم هائل.. فهو بالتأكيد فقد فى بوجدان أخا يشاركه نفس المحنة.. أو فقد جزءا من نفسه.. وعلى الطريقة «العربية» فيما يبدو.. يلتقط بعينيه فتاة على مائدة مجاورة وهو يتناول العشاء فى مطعم السفينة.. أنها تنظر اليه.. ويبادلها النظرات.. وفى الفراش تصبح لحظة خلاصه أو هربه المؤقت.. وعلى الطريقة «العربية» أيضاً يحملق فى سقف الغرفة المظلمة ويهرب إلى المناجاة.. مناجاة شيء مجهول.. ويقول كلمات بالعربية من المؤكد أن رفيقته لم تفهمها ولا يكون مهما أن تفهمها فهو يوجهها لنفسه: «لقد غادرنا الأرض وركبنا

البحر.. ولكن الجسور تحطمت خلفنا.. فانتبه الآن أيها الزورق الصغير.. فالبحر يزمجر من حولك.. وما زال أمامك مزيد من البحار والمحيطات لتعبرها.. ويبدو أنك لن تطأ الأرض مرة أخرى!» ..

وينتهي فيلم من أفضل الأفلام العربية على المستوى الحرفي المتقدم جدا وعلى المستوى الموضوعي حيث يلخص كثيرا من معاناة الانسان العربي وحتى الغربي الهاربين معا من أنظمة القمع في بلادهما.. وحيث يفقد الانسان حريته وكيانه كله تحت هذا الشعار أو ذلك.. فلا هو مقبول في بلده حيث القهر والتخلف.. ولا هو مقبول في الغرب حيث ادعاء الديموقراطية والتقدم.. ولا حتى يملك حق الهرب إلى مكان آخر بحيث لا يزعج أحدا ..

أن **«عبور»** في تقديري لون جديد تماما من السينما العربية يتجاوز كل الألوان الموجودة حتى يوسف شاهين.. لأنه يتصاعد بالإنسان العربي ومعاناته وإحساسه بالقهر والاحباط فيما يتجاوز الاحساس الذاتي المحدود وبما يصل حقا حتى إلى العقل الغربي اذا كان هذا هدفا عند البعض.. ولكن السؤال الآن هو: هل تبقى هذه التجارب العربية الجديدة في حدود المغامرة الفردية.. أو يمكن أن تشكل في تونس وفي مصر وفي الجزائر وغيرها تيارا يمكن أن يستمر ؟

السينما العربية فى مهرجان القاهرة

«بيروت اللقاء»

إذا كان المخرج اللبنانى الشاب برهان علوية قد لفت الأنظار بقوة فيلمه الروائى الأول **«كفر قاسم»** فلا أظنه فعل نفس الشىء بآخر افلامه **«بيروت اللقاء»** ولا أظنه خطوة إلى الأمام.. رغم أنه يعود مرة أخرى ليلتقط موضوعا شديد الأهمية والسخونة ونابعا ايضاً من صلب الاوضاع المتدهورة يوما بعد يوم فى الوطن العربى الذى يدخل بالكامل فى محنة مخيفة .

والمخرج اللبنانى يعيش مأساة بلاده وكما هو مفترض بالفعل فى أي سينمائى واع لا يريد أن يدخل هو الآخر دائرة سينما الفراغ والتخدير التى تسود معظم الانتاج العربى.. وهو فى «بيروت اللقاء» يقتحم بقوة فجيعته وفجيعة العرب جميعا فى لبنان التى تحالف عليها كل قوى التدمير التى تريد تمزيقها وتمزيق المنطقة كلها تحقيقا لمصالح وحسابات عليا شديدة الشراسة.. زرعت فى لبنان كل الاسباب الموضوعية لحرب أهلية ضارية يبدو من ظاهرها «العبثى» - الذى ليس عبثيا على الاطلاق فى التحليل السياسى - ان كل لبنانى يريد ابادة كل لبنانى ..

ولا يدخل برهان علوية فى تفاصيل الحرب اللبنانية وان كان يحاول عكس مظاهرها الخارجية على الشوارع والبيوت المهدمة بل والعلاقات المهدمة ايضاً ومن خلال حكمة شديدة الذكاء عن استحالة قيام واستمرار العلاقات الإنسانية فى لبنان الحالية التى انقسم فيها الناس جانبا ضد جانب.. وحيث تنتصر الانقسامات الطائفية والمذهبية حتى على العواطف والقصص القديمة.. حيث يحب حيدر المسلم

المنتمى إلى القوى الوطنية زينة المسيحية المنتمية - ولو عائليا وطبقيا - إلى الكتائب.. ورغم أنه لا حيدر ولا زينة مسئولان عما حدث لبلدهما فانهما - مثل كل الآخرين - هما اللذان يدفعان الثمن.. لا فقط من حيث تمزق قصة الحب.. بل حتى من حيث استحالة لقاء الوداع بينهما كأى عاشقين.. فهنا تصبح «بيروت اللقاء» هى بيروت استحالة اللقاء .

وأتصور أن هذه الفكرة التى حاول تجسيدها فى فيلمة برهان علوية - وهى فكرة شديدة الذكاء كما قلت ويمكن أن تعطى أمكانيات درامية وسينمائية هائلة فى فيلم جيد.. استطاع أن يعبر عنها حرفيا تعبير مخرج متمكن بلا شك وفى ظروف صعبة بالنسبة لصنع فيلم سينمائى.. ولكن الخلاف فقط حول رؤيته «للقاء» ووسائله للتعبير عن استحالة اللقاء.. وهى وسائل سطحية تماما تركت تقدير الامور للصدفة وافقدت الصراع فى لبنان كثيرا من عمقه .

يعيش حيدر بالطبع فى بيروت الغربية حى القوى الوطنية وفى بيت بائس وظروف اجتماعية قاسية.. بينما تعيش زينة فى بيروت الشرقية حى القوى اليمينية وفى بيت عائلتها الموسرة وفى ظروف يغلب عليها الطابع الأوربى ولا يقلقها سوى الرغبة الجامحة فى قتل «الاخرين» .

وتبلغ العداوة بين الجانبين إلى حد قطع الاتصال التليفونى بين الجانبين كما يحدث فى كل الصراعات الهمجية المتخلفة.. ولكن حيدر يسعد حين يسمع بعودة هذا الاتصال الذى يمكنه من مخابرة زينة التى تواعده على اللقاء فى أحد مطاعم المدينة.. وبعد كثير من الثرثرة المجانية وتسكع حيدر فى الشوارع بلا هدف واضح سوى أن يعرض المخرج بعض ملامح المدينة فيما يشبه الأسلوب التسجيلى.. يذهب الفتى إلى موعده مع حبيبته فى سيارة «سرفيس» نكتشف منها أن بعض شوارع بيروت تضج بالحركة وبكثافة سيارات رهيبة تؤدى إلى الزحام الذى يسمونه هناك «عجقة سير».. بينما بعض الشوارع الأخرى مهدمة بالكامل وخالية تماما من البشر كمدن الأشباح الخرافية ..

ويقطع المخرج على بعض مظاهر «صراع الشوارع».. وهو صراع عبثى حقا فى شكله الخارجى.. ولكنه لا يضيف شيئاً عندما يجعل شابا مسلحا يرش رجلا عجوزا بالماء بلا سبب حتى يقول له الرجل فى دهشة: اننى فى سن أبيك.. وهو مشهد مجانى لا يعمق الظاهرة ولايحللها.. بل أن نموذج رش الماء بلا سبب ليس هو

التجسيد الصحيح لصراع تسيل فيه أنهار الدماء ويتعذر وجود الماء حتى لشرب الاطفال ..

ويريد الفيلم أن يقنعنا أن أزمة المرور فى بيروت الغربية هى التى عطلت حيدر عن الوصول فى الموعد للقاء زينة فى المطعم أو المقهى الذى عاكسها فيه بعض الشبان «الزعران» فنهضت منصرفة.. وهو أغرب تعبير فى العالم عن استحالة اللقاء.. لأننا فى القاهرة وبلا أية حرب أهلية أو انقسامات نواجه صعوبات لقاء مشابهة ولنفس السبب وهو زحمة المرور.. ثم ماذا لو أن سيارة حيدر لم تتعطل كل هذا الوقت واستطاع أن يصل فى الموعد؟.. هل تختفى اذن مشكلة استحالة اللقاء والتواصل فى بيروت الحرب الأهلية ؟

وتعود زينة إلى بيتها لتعالج احباطها بالرقص.. انها تطلب من أخيها الشاب الكتائبى الفاشى المنخرط فى عمليات القتل بالسلاح أن يراقصها: «اذا لم أرقص اليوم.. سأموت!».. ولكننا نفهم من جدل الفتاة مع أخيها أنها لا توافقه تماما على أفكاره الفاشية التى تبدو جزءا من تراث الفتى العائلى الذى رضعه بلا فهم ولا مراجعة ولكنها حولته مع ذلك إلى ترس فى عجلة الكتائب العسكرية التى تضع الرشاشات فى ايدى الأطفال ليقتلوا الآخرين باسم لبنان والأرز ..

ولكن كل هذا يجئ فى خلفية الصورة أو هامشها البعيد جدا.. فنحن لا نتعمق كثيرا لا فى منطلقات حيدر الوطنى فنفهم لماذا هو وطنى وما هى قضايا هذا الجانب الذى ينتمى اليه.. ولا فى منطلقات زينة لنفهم ما الذى تمثله عائلتها.. وانما نحن أمام جانبين متناقضين ومتحاربين فقط وان كان فتى من هنا يحب فتاة من هناك ويريد أن يلقاها فتفسد لقاءهما حركة المرور.. ولذلك فان حيدر يتصل بزينة تليفونيا ليعتذر ولتخبره هى بأنها ذاهبة غدا إلى أمريكا بعد أن تخلت عن رسالة الماجستير التى كانت تعدها.. وحيث نرى فى «فلاش باك» مشهدا لمشادة بينها وبين أستاذها الذى تخالفه الرأى ودون أن نفهم أيضاً شيئاً كثيرا عن طبيعة هذا الخلاف ..

وتقترح الفتاة أن يسجل لها حيدر حديثا طويلا على شريط ويسلمه لها غدا فى المطار.. على أن تصنع هى نفس الشيء.. فلعل تبادل الشرائط يحقق هذا اللقاء المستحيل.. ويذهب حيدر ليشترى الشريط بالفعل ومعه زجاجة ويسكى لا نعرف ضرورتها الحقيقية بالنسبة لشاب فى هذه الظروف الخانقة يريد أن يبوح لحبيبته بحديث الوداع.. وتقيم هى حفلة لأصدقائها الذين جاءوا لوداعها.. لكى يستغرق

الفيلم معظم مساحته الباقية فى عملية تسجيل كل من الطرفين لشريطه.. وحيث تختفى بيروت تماما فى كل هذا الجزء الضخم من الفيلم لتحتجزنا الكاميرا فى حجرتين: حجرة الشاب وحجرة الفتاة.. وكل منهما فى مواجهة جهاز التسجيل ..

ولا اعتراض بالطبع على لجوء الشابين لمسألة التسجيل هذه.. ففنان الفيلم حر فى اختيار وسائله الدرامية - لا سيما أن برهان علوية هو نفسه كاتب السيناريو.. ولكن ما يمكن أن نحاسبه عليه هو وسيلته السينمائية فى التعبير عن هذا الموقف.. وفى تصورى أن برهان علوية بدد كل رصيده السينمائى السابق فى مشهد التسجيل هذا الذى تحول فيه من مخرج سينمائى إلى مخرج اذاعى وبالمعنى الحرفى.. فمن بين كل الوسائل السينمائية لترجمة التسجيل الطويل إلى صورة.. لا يجد سوى لقطات متفاوتة الأحجام لكل من الفتى والفتاة بالتوازى وكل منهما «يذيع» خواطره للطرف الآخر أمام الجهاز.. من اللقطة العامة إلى «الكلوز» الكبير جدا لفم الفتى أو الفتاة.. ولكى نسمع كلاما «أدبيا» لا يقول شيئاً فى الواقع عن حقيقة المأساة مثل: «الكلام من ثلاث سنين اتغير معناه.. الكلام اللى قيل أمس أصبح معناه ٦٠ ألف قتيل.. فيه ربع مليون سيارة فى بيروت ومليون كلمة على الحيطان!».. ويحكى هو عن صديقه عزوز.. وتحكى هى عن رجل وجدته مقتولا و«مقسوما نصفين وكأنما مقطوع بالسيف .. نصفه على الرصيف ونصفه على الحائط» .

ولا يقطع المخرج هذا المونولوج الثنائى الطويل جدا والذى يخرج على كل القواعد السينمائية الا لكى يعرض مواقف هامشية لا تضيف أضافة حقيقية لبناء الفيلم الأساسى.. اذا كان هناك بناء أصلا.. فالفتاه تسأل أخاها جورج: لماذا تنكلون بجثث قتلاكم؟ فيقول: أنا لا أفعل هذا .. وتقول هى: ولكنك تحارب مع الذين يفعلونه!.

وبعد أن نسمع من الراديو أغنية عبد الوهاب القديمة: «أين من عينى هاتيك المجالى.. يا عروس البحر يا حلم الخيال» دون أن نفهم بأية دلالة تم توظيفها.. يحاول الفيلم أن يؤصل فكرة الكتائب من خلال يوسف بك كرم الذى وضع فيه بذور الفلسفة الكتائبية.. ثم وبسذاجة تعبيرية هائلة يجعل الفتاة ترى يوسف كرم نفسه فى كابوس يطعن فيه أمها بالسيف ..

وفى الصباح المنتظر حيث تسافر الفتاة إلى أمريكا يذهب حيدر الى المطار حاملا الشريط فى سيارة تذيع أغنية تركية لا نفهم دلالة توظيفها أيضا.. وبوصوله الى المطار يصل الفيلم الى أفضل مراحله وأعمقها.. حيث يقف حيدر أمام الباب

الخارجي فى انتظار وصول فتاته فيتعرف عليه أحد حراس المطار الشبان الذى كان جيدر تلميذا له سنة ٧٠.. ويتذكر حيدر تلك الأيام القديمة البرئية.. ويتعرف على نموذج غريب لرجل يحوم حول باب المطار الخارجى سائلا كل من يقابله عن الساعة.. ويقول الحارس لتلميذه السابق أن سرحان هذا يجئ كل يوم إلى المطار ليقنع المسافرين والمهاجرين بالبقاء.. ويتعجب حيدر من أنه جاء مبكرا خوفا من تأخره مرة أخرى فى زحام المرور: «عملت حساب العجقة.. طلع ما فى عجقة!» وهو تأكيد آخر على عبثية الصدف التى تحكم اللقاء أو عدم اللقاء والتى تحكم بالتالى رؤية الفيلم كله.. ففى اللقاء الأول الذى يصل فيه حيدر متأخرا لا يجد فتاته.. وفى اللقاء الثانى الذى يصل فيه مبكرا قبل وصول الفتاة.. يكون هو قد قرر شيئاً آخر.. فهو فجأة يوقف تاكسيا يركبه منصرفا وقد اكتشف عدم جدوى حتى هذا اللقاء الأخير.. وبينما هو فى طريق العودة إلى المدينة يخرج الشريط الذى قضى ليلة كاملة فى تسجيله لاعطائه كآخر تذكار وداع أو محاولة لقاء بحبيبته.. فيمزقه ويقذف به من نافذة السيارة لتتطاير عواطفه وذكرياته كلها على أرض الشارع وتطؤها السيارات.. وتصل زينة إلى المطار فلا تجده بالطبع فتنهار إلى جانب الحائط باكية.. ويتقدم أخوها جورج لينهض بها.. وتلقى نظرة أخيرة إلى السيارات القادمة إلى المطار قبل أن تقلع بها الطائرة !

نهاية جيدة لموقف عاطفى لو أننا فقط وضعنا هذا الموقف فى اطار العلاقة نفسها.. ثم وضعنا هذه العلاقة فى أطار القضية التى «يقول» الفيلم أنه يتحدث عنها.. فهل كانت قضية الحرب الأهلية اللبنانية هى حقا قضية «عجقة سير» ؟

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

**** الكتاب القادم :**

- المهنة كاتب سيناريو.. سمير الجمل

رقم الايداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢



الناقد سامى السلامونى

سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى « كاميرا ٧٨ » و « كاميرا ٧٩ » و « كاميرا ٨٠ » .
- أعد كتاب « جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما » .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :

  ١٩٧١ - « مدينة » المعهد العالى للسينما .

  ١٩٧٢ - « ملل » جمعية الفيلم .

  ١٩٧٣ - « كاوبوى » شركة نفرتارى .

  ١٩٨٢ - « الصباح » المركز القومى للسينما .

  ١٩٨٩ - « القطار » المركز القومى للسينما .

  ١٩٩١ - « اللحظة » التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :

  « نجوم وأفلام » و « سينما الأمس واليوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :

  جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .

  جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى « إمرأة عاشقة » و « الرصاصة لا تزال فى جيبى »

  جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما

  جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .

  وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .

  جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .

  الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم « الصب
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الثمن ثلاثة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر

آفاق السينما
١٧

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى



إعداد : يعقوب وهبى

الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٧

الهيئــة العامة
لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣-١٩٨٨

إعداد : يعقوب وهبى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
محمد غنيم

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

آفاق السينما

رئيس التحرير
أحمد الحضرى

مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

آفاق السينما

١٧

• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨

• إعداد : يعقوب وهبى

• نوفمبر ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

صورة الغلاف : يوسى ونور الشريف فى فيلم «زمن حاتم زهران» ١٩٨٨
إخراج : محمد النجار

مقالات عام ۹۸۳:

«وكالة البلح»..
وسر النجاح فى سينما توفيق عبد الحى

منذ الانفجار الكاسح المدوى لفيلم **«الباطنية»** أصبحت نادية الجندى حقيقة أساسية ثابتة من حقائق السينما المصرية.. وهى حقيقة يستطيع النقاد والجمهور أن يقولوا عنها ما يشاءون دون أن تكترث نادية الجندى شخصيا ما دامت قد اصبحت ظاهرة تجارية مكتسحة.. فافلامها تحطم الارقام القياسية فى الايرادات بحيث يصبح من حقها أن تطلق على نفسها لقب «نجمة الجماهير» وان ترفع أجرها إلى ٢٥ ألف جنيه وهو أغلى أجر لممثلة مصرية باستثناء سعاد حسنى كما قرأت لاحد الزملاء ..

الاخطر من مسألة الأرقام هذه أن أفلام نادية الجندى اصبحت تثير لدى الجماهير ولدى النقاد احاسيس خاصة. ودعنا الآن من احاسيس الجماهير لانه يمكن فهمها من مشاهده هذه الافلام أو مجرد الحديث عنها.. ولكن ما أصبحت تثيرة لدى النقاد – وهذا شىء غريب جدا ولكنه حقيقى جدا – هو الاحساس بالخوف أولاً ..

ولست شخصيا أعرف السبب ولكن من الواضح أن نادية الجندى سيدة قوية جدا.. وأنها لا تسمح بسهولة لأحد بأن ينتقد أفلامها رغم أنها بالتأكيد لا تقيم وزنا لأى ناقد ما دامت الجماهير تفعل بالضبط عكس ما يقولة النقاد وتجعل منها «نجمة الجماهير» بحق.. فلو أن فاتن حمامة عادت للعمل الان فلن تذهب إلى أفلامها «جماهير» مثل «جماهير» نادية الجندى ..

ولعل أى قارئ عادى للنقد السينمائى فى صحفنا قد لاحظ أن أفلام نادية الجندى الأخيرة بالذات هى أقل الأفلام تعرضا للنقد على الاطلاق.. وأن أكثر النقاد

شراسة وادعاء لرفض السينما الرديئة يخفت صوته كثيرا عند الحديث عن فيلم لنادية الجندى أو يصمت على الاطلاق وكأنه لم يسمع بالفيلم.. ولا يمكن أن يكون هذا تجاهلا أو ترفعا عن الحديث عن الفيلم بسبب هبوط المستوى.. لأنهم يهاجمون ويضراوة أفلاما أخرى أكثر هبوطا من ناحية.. ولان هذا التجاهل أو الترفع لن ينفى حقيقة أن أفلام نادية الجندى موجودة وتتزاحم عليها «الجماهير» باستماتة لتحدث فيها كل تأثيراتها من ناحية أخرى ..

هناك شيء اذن يخيف النقاد من التعرض لافلام هذه السيدة.. ولست أدعى أننى أعرف اسباب أو دلائل هذا الخوف.. ولكننى اذكر أننى عندما تأخرت قليلا فى الكتابة عن **«الباطنية»** ثم عن **«وكالة البلح»** بسبب الزحام الرهيب.. أن سألنى بعض القراء لماذا لم أكتب عنهما.. وعما اذا كان الخوف هو السبب؟.. أى أن هذا الاحساس بالخوف حقيقى لدرجة أنه تسرب حتى للقراء العاديين .

أما الاحساس الثانى الذى تثيره أفلام نادية الجندى لدى النقاد فهو الملل. وقد يكون هو السبب فى الموقف الأول.. بمعنى أن يكون النقاد لا يكتبون عن هذه الافلام لانهم أدركوا أنه «مفيش فايدة» من أى كتابة.. مادامت هناك قوانين معينة تحكم السوق والجمهور.. وأرجو أن يكون هذا حقا هو السبب !

عندما خرجت شخصيا من **«وكالة البلح»** احسست أننى ساكرر نفس الكلام الذى سبق أن قلته ببعض الجدية والحماس أكثر عن «الباطنية».. كل ما حدث أن المسألة دخلت هذه المرة فى دائرة العبث.. فهذه السيدة اقوى منا جميعا.. وهى تستحق الاعجاب بلا شك بسبب اصرارها على هذا النوع من السينما الذى تقدمه.. واستمرارها فيه من فيلم إلى فيلم وبنجاح شديد جدا.. ليس فقط لأن الجماهير تؤيدها هى ولا تؤيدنا نحن وتغدق عليها المال والاقبال والصراخ الهستيرى وكما كانت تقول لام كلثوم: «كمان ياست!».. وانما أيضاً لانها تجد من الفنانين من يوافقها على ذلك بل ومن يصنعه لها رغم كل أدعاءاتهم ..

لقد لفت نظرى مثلا من مجرد العناوين وقبل أن يبدأ الفيلم أن معظم من اشتركوا فى «الباطنية» هم الذين عادوا للاشتراك فى «وكالة البلح».. مع أننا نذكر جميعا حجم الضجة التى أثارها كل هؤلاء الفنانين فى الصحف وفى خارجها حول خلافاتهم أثناء العمل فى «الباطنية» حتى تصورنا أن كلا منهم أن لم يقتل الآخر فى أقرب مناسبة فانه على الاقل لن يعمل معه فى فيلم واحد وربما إلى الأبد.. ولكننا

نعود فنرى نفس المجموعة تقريبا تعمل فى الفيلم التالى مباشرة «ولا كأن فيه حاجة»..

ولعل هذا المثال الواحد يدعونا إلى ألا نصدق «أهل السينما» لا فى أفلامهم ولا حتى فى مواقفهم الشخصية والفنية وما يفتعلونه من معارك ربما من باب الدعاية.. ولكن ما يعنينى هنا بشكل خاص هو كاتب السيناريو مصطفى محرم ربما لانه أكثرهم جدية فى عملة السينمائى والذى أعلاهم صوتا فى شكواه مما حدث لعمله فى «الباطنية» وإلى حد التنصل منه.. والمعركة الحامية المتبادلة بينه وبين المخرج حسام الدين مصطفى حول النظريات الفنية ومن منهما صاحب الرؤية الفنية والمنظور الكلاسيكى «للجوزة» و «البرطمان».. واذا بالاثنين يعملان معا و«آخر حلاوة» فى «الباذنجان» التالى مباشرة.. فما الذى حدث؟ وعلى من يضحك هؤلاء الأخوة الاعداء ؟

ومن السهل أن نختصر الحديث عن «وكالة البلح» بان نقول أننا أمام نسخة أخرى وبالكربون من «الباطنية» من حيث الهدف العام لصانعى الفيلم..وهو أن يقدموا وجبة أخرى ساخنة جدا و«حراقة» لنوعية «الجماهير» الجديدة التى أصبحت هى التى تملك ثمن الذهاب إلى السينما والتى تصنع هى مسار واتجاه وذوق السينما الهابطة طبقا لذوقها هى الخاص ..

فمطلوب أساسا خط ميلو درامى زاعق لسيدة قوية جدا وباطشة تحكم مجموعة من الرجال يتقاتلون جميعا فى حبها وتلعب هى بهم بطرف أصبع قدمها الصغير.. وبعد أن تفتك بالجميع تجئ الموعظة الاخلاقية بأن تنتهى نهاية سيئة !..

ومن الافضل هنا أيضا أن ننسى أن لنجيب محفوظ أى علاقة بما رأيناه على الشاشة سوى أنه كالعادة باع القصة وقبض ثمنها.. بل اننا لو صدقنا ما قاله مصطفى محرم نفسه فى معركته السابقة حول «الباطنية».. فربما لن تكون له هو ايضاً أى علاقة «بوكالة البلح» الذى هو غالبا من صنع شريف المنباوى وحسب «التفصيل» المناسب بالضبط لما تريده نادية الجندى.. لأن نادية الجندى أقوى من نجيب محفوظ ومن شكسبير وديستويفسكى مجتمعين ..

ورغم أن عناوين الفيلم تقول أن شريف المنباوى هو مجرد كاتب الحوار.. ورغم أن الحوار ينبع أصلا من سيناريو مكتوب جاهز..وأن السيناريو ينبع من قصة.. والقصة هنا لنجيب محفوظ فإن من الطبيعى ألا يكون هناك حوار فى العالم قادر

على قلب فيلم كامل رأسا على عقب الا فى حالة شريف المنباوى.. وبالذات فى حالة أفلام نادية الجندى.. لأن حواره «لنجمة الجماهير» يقتضى جواً كاملا خاصا بتوليفاته المعروفة.. وهذا الجو يفرض مواقف خاصة جدا ومميزة رغم أنف أعظم سيناريو و«أجدع» قصة «لأ تخن» نجيب محفوظ ..

ورغم هذا التخصص العبقرى.. فان أكثر ما يصنعه شريف المنباوى عبقرية هو شيء يبدو بالغ البساطة.. ومع ذلك فهو لابد أن يبذل مجهودا جبارا فى الوصول إليه.. مجرد أن يجد عبارة واحدة فاقعة ترددها نادية الجندى طوال الفيلم.. فترددها الجماهير وراءها.. وتخرج لترددها فى الشارع.. فتجئ جماهير أكثر من كل «حدب وصوب».. وان كنت شخصيا لا أعرف ما هو الحدب.. وما هو الصوب على وجه الدقة.. ولكن لابد أنهما زقاقان ضيقان فى حارة سد يعرفهما جيدا عباقرة هذا النوع من الافلام !

فى «الباطنية» مثلا رددت جماهير مصر كلها «سلم لى ع البدنجان».. وفى «وكالة البلح» كانت الحكمة الخالدة هى العبارة الشعرية الرائعة: «ما احبكش وانت كده!».. وهى عبارات منتزعة من أعمق أعماق جحور واوكار وغرز العالم السفلى للمخدرات والدعارة والمعلمين الذين هم بلطجية فى الواقع وشبيحة وحولهم مجموعة من «الصيع».. وهو العالم الذى يبدو واضحا أن سلسلة هذه الافلام تنوى الاستمرار فى الغوص فيه لاستخراج بقية كنوزه التى تتحول إلى ذهب سائل واوراق بنكنوت فى شباك التذاكر لانها تخاطب مباشرة أرخص غرائز النوعية الجديدة من متفرج السينما الذى قد يكون هو نفسه قادما من هذا العالم السفلى ولكن بعد أن عمل فقط فى التهريب والتسليك والمقاولات والعمارات المضروبة وفراخ توفيق عبد الحى وخلع الجلابية السكروته ولبس البدلة ووضع «سنة الافيون» تحت ضرسه وذهب إلى السينما.. فهذه بالضبط هى سينما توفيق عبد الحى.. ولكن دون أن يصادرها أحدا ..فى الفيلم مثلا أعلانات مباشرة عن نوع سجائر مستوردة ومعرض سيارات تتكرر طول الوقت.. وهى فضلا عن كونها وسيلة تمويل مجانية فهى أيضاً اشارة واضحة على «عصر انتاج هذا الفيلم» ..

وفى الفيلم تضبط نادية الجندى الشاب «الصايع الضايع» الذى استأجرته للعمل فى «مخزن الخردة» لأنه «دخل مزاجها» تضبطه يداعب غسالة أمام طشت وتسألة عنها فيقول أنها جاءت «لتأخذ لها فمين».. فتقول وهى تهز يدها من اليمين إلى

اليسار: «غسيل ومكوة طبعا!» وتضج الصالة بالصراخ المجنون.. وبينما لا تجد الرقابة فى هذه العبارة شيئا «مخالفا للوائح» تبلغ الجراة باصحاب الفيلم أن يضعوا هذه العبارة بالذات فى اعلان التليفزيون لتدخل كل البيوت.. ويوافق على اذاعة هذا الاعلان أكثر من مرة.. فى الوقت الذى «يكشط» على زجاجة خمر فى كبارية يغنى فيه أحمد عدوية فى أعلان عن فيلم آخر.. لانه يبدو أن نادية الجندى اقوى ايضاً من عدوية!

ومن السخف بعد ذلك مناقشة «وكالة البلح» فنيا وهو الذى يقوم بناؤه الأساسى على مجرد ظلال كثيرة باهتة لفيلم آخر أكثر احتراما هو **«شباب امرأة»** ومع الفارق الكبير.. فنحن هنا أمام نفس الخط: المعلمة الفاتنة طاغية الحى تحية كاريوكا صاحبة «السرجة» تصبح نادية الجندى تاجرة الخردة.. والزوج السابق الذى حطمت حياته وما زال يحوم حولها غارقا فى الخمر مانعا عنها أى رجل آخر عبد الوارث عسر يصبح محمود عبد العزيز.. والشاب الجديد الذى يدخل الحى شكرى سرحان الذى يفتنها بجسده يصبح محمود ياسين.. وكما تلقى تحية كاريوكا مصيرها السىء على يد زوجها القديم تلقى نادية الجندى نفس المصير ببلطة زوجها السابق محمود عبد العزيز ولكن فقط بتنفيذ ردئ هذه المرة حيث يقف البوليس ليتفرج ويتركه حتى ينفذ جريمته.. وكما يعود شكرى سرحان لقصة الحب الصحيحة مع شادية.. يعود محمود ياسين لقصة الحب الصحيحة مع سمية الألفى..

ولكن ما أضافه «وكالة البلح» بعد عشرين سنة إلى «شباب امرأة» هو القبح والسوقية والافتعال.. فحتى رقصة تحية كاريوكا لشكرى سرحان كانت مبررة ومنطقية أكثر من رقصة نادية الجندى لمحمود ياسين.. أما وكالة البلح نفسها كموقع وجو خاص فهى مجرد عنوان.. فنحن لم نر شيئاً سوى مجرد تاجرين هما سيد زيان ووحيد سيف يتنافسان على حب تاجرة ثالثة وبلا سبب واضح.. وبينما يجلس الاثنان على المقهى طول الوقت ويشتمان بعضهما شتائم مقذعة ويسمى أحدهما الآخر «الجحش».. ولا تكف هى عن أن «تردح» طول الوقت: «جرى اية ياروح أمك.. دا أنا نعمت الله والاجر على الله».. وفى احد المشاهد يدخل «شبيح» على قعدة حشيش فيقدمه أحدهم هكذا بالحرف: «اخونا الريس الدباح.. لو مانجى وقرارى وسوابقه جنايات جيزة وبنى سويف..» فيكرر الحشاشون ضاحكين: «حصل لنا التلبس.. هع.. هع.. هع» فيعطى الريس الدباح القاتل المحترف قطعة حشيش

لاحدهم قائلا بالنص أيضاً: «كرس لنا من دى سبعين تمانين على بال ما الاغى عمك حبش» ..

وليس هذا كلاما بالهيروغليفية.. وانما هو كلام بسيط جدا يفهمه الشبيحة والحشاشون وزبائن الغرز وهذا النوع من الافلام ولكن الطريف أن الفيلم يحاول أيضاً أن يتصدى للنقد الاجتماعى ليصبح فيلما هادفا.. ففى حفل فخم فى قصر المسئول المنحرف أدهم بك.. تدخل المعلمة نعمت الله والاجر على الله ملكة وكالة البلح وزعيمة المافيا لتهاجم هذه الطبقة من داخلها فتقول لاحد المسئولين: «ياترى خربت المؤسسة والا لسه؟».. ثم تقول لبيه كبير آخر: «أهلا يا عريس.. بيقولوا جوازتك الاخرانية مستريحة أوى.. ياترى ناسبت وزارة ايه؟» ويضحك هؤلاء البهوات الكبار بسعادة بالغة للمعلمة وهى تمسح بهم الأرض.. ربما لانها نعمت الله والاجر على الله..

ويتصور الفيلم أنه بمثل هذه العبارات يمكن أن يصبح فيلما جادا.. اذ يهاجم ظاهرة الفساد.. ناسيا أنه هو نفسه جزء من هذه الظاهرة وربما أشد خطرا.. واذا كان حسام الدين مصطفى يتصدى بشراسة لمن «يتعرضون» لافلامه فلست ادرى ما الذى يقوله هذه المرة دفاعا عن هذا الفيلم وبعد أن اعتزل السينما إلى الفيديو ليعمل فقط فى أفلام نادية الجندى.. ولكن أغلب الظن أنه سيبلغ السلطات أنه اكتشف اننى المدبر الحقيقى لثورة ١٩ ..!

ولا جدوى فيما يبدو من العودة للتساؤل عن موقف الرقابة التى لم يزعجها شىء فى «وكالة البلح» كما سبق أن لم يزعجها شىء فى «الباطنية».. فواضح هنا ايضاً أن نادية الجندى اقوى من سانجام !.

ـ مجلة «الكواكب» – ١١ / ١٠ / ١٩٨٢..

هذه «الليال» .. كانت زمان «جداً».. ياعم حسن

منذ سنوات لا اذكر عددها بالضبط قابلت المخرج الكبير حسن الإمام لأول مرة.. وفى مفارقة كنت اتصور وقتها أنها غريبة جدا.. عرض خاص لاحد افلام يوسف شاهين.. أيامها كنت أكثر سذاجة بالطبع بحيث تخيلت أن هاتين مدرستان متناقضتان تماما فى السينما بحيث لا يمكن أن تلتقيا.. حتى اننى دهشت عندما علمت أن يوسف شاهين كان حريصا على دعوة حسن الامام لمشاهدة فيلمه ورأيته يقابله بترحاب شديد يعكس مدى احترام كل منهما للآخر حتى أن حسن الإمام بدأ يتندر مقدما على فيلم يوسف شاهين قبل أن يراه ثم بدأ الاثنان يتضاحكان وهما يتبادلان «الهزار» بالفرنسية .

ويومها تعلمت درسا من هذين القطبين الكبيرين للسينما المصرية – كل منهما فى اتجاه – هو أن الخلاف فى المناهج أو الاساليب الفنية يجب الا ينسحب على العلاقات الانسانية.. وعندما واجهت حسن الامام وجها لوجه بحيث لابد أن أحييه احسست بشيء من التردد.. كنت اعتقد أن احدا لم ينتقد افلامه بقدر ما فعلت.. وأنه قد لا يكون راغبا فى رؤية وجهى فى هذه المناسبة السعيدة.. ومن يدرى فربما أساء استقبالى فلا تصبح سعيدة على الاطلاق فلا افهم فيلم يوسف شاهين خاصة اذا كان «معقدا» جاهزا.. ولكنى لم أشأ أن اخدع الرجل قبل أن يصافحنى.. فتشجعت وقلت وأنا أمد يدى مصافحا وأنا اتوقع كسرها: مساء الخير يا استاذ حسن.. أنا فلان ..

وفوجئت تماما بكل ما حدث بعد ذلك.. تهلل وجه حسن الامام بترحيب حقيقى لا يعرفه الا «المتاصرة» حين يقابلون بعضهم.. وكان جالسا فوقف ليصافح يدى

الممدودة فى وجل صائحاً بحرارة افزعتنى. «ازيك يا سامى.. أنت يا واد صحيح من المنصورة؟».. ثم وضع ذراعه على كتفى واجلسنى إلى جانبه وظل طوال الوقت المتبقى على عرض الفيلم يحدثنى عن المنصورة وذكريات المنصورة وشوارع وحوارى المنصورة .. حيث اكتشفت أن شارعنا هناك مجاور لشارعهم.. ولم يقل الرجل كلمة واحدة عن كل ما كتبته عن أفلامه !.

ومن تلك اللحظة أحببت حسن الإمام كانسان.. بل واحترمته كفنان له رؤيه خاصة للحياة يعكسها فى أفلامه ويتمسك بها باصرار وبإخلاص ولا يدعى شيئاً آخر ولا يرفض فى نفس الوقت من ينتقدونه باخلاص لان لهم أراء أخرى !.

ولم أتوقف بعدها عن ان اقول ما اعتقده فى أى فيلم جديد لحسن الامام.. وأشهد أن الرجل لم يغضب يوما ولم يغير من علاقته الراقية المتحضرة بى فى لقاءاتنا النادرة التى تصنعها الصدفة.. أو حين افاجأ بصوته المميز يناديني من سيارته ليحيينى فى زحام المرور ..

واذكر عندما كنا نقدم - الزميل يوسف شريف رزق الله وانا - البرنامج التليفزيونى «الراحل» «نجوم وافلام» اننى صارحت حسن الامام مقدما بأننا ننوى أن نثير معه كل نقاط الاعتراض على افلامه.. ورحب الرجل تماما بأى نقد يوجه له ولم يرفض شيئاً على الاطلاق.. واعتقد أن كل من شاهد الحلقات الثلاث التى قدمها هذا البرنامج عن حسن الامام تشهد بروحه الرياضية المذهلة التى قابل بها كل ما واجهه من ملاحظات و«باسخن» مما كان مألوفا فى برامج التليفزيون «الوديعة جدا» من ماركة «يا فندم» !!

لست أعرف لماذا استطردت فى هذه الذكريات «الشخصية» مع حسن الإمام ..

ربما لاننى قابلت هذا الاسبوع مخرجا شابا كتبت احيى فيلما جيدا له.. فقال لى من طرف انفه: مقالتك كويسة قوى!.. وكاد يربت على كتفى مشجعا حتى خشيت أن يمد يده فى جيبه ليعطينى قرشا اشترى به «نداغة».. وقابلت مخرجا شابا آخر عاتبنى بشدة لاننى لم امدح فيلمه «بوضوح وبشدة» كان هو ينتظرهما لسبب غامض.. وليؤكد مع ذلك وبحماس كبير أن فيلمه ناجح جدا رغم انف النقاد !.

وربما لأننى أكتشف كل يوم أن هناك من الفنانين من تختلف مع أعمالهم ولكن تحترمهم شخصيا ومن قد تعجبك أعمالهم ولكنهم لا يجعلونك ابدا تعجب بهم كبشر.. لانه تنقصهم «اللمسة الانسانية» هذه كما ينقصهم الصدق والاخلاص



«ليال» إخراج : حسن الإمام ١٩٨٣

الحقيقى لما يفعلون .

وربما لاننا افتقدنا حسن الإمام بما تثيره أفلامه من ضجة منذ بضع سنوات.. فقد قل انتاجه بوضوح.. ثم أصبح عندما يعرض له فيلم يمر بهدوء اقرب إلى «السكته القلبية»..حتى اننى لم اتحمس كثيرا لمشاهدة فيلميه الاخيرين **«ابن مين فى المجتمع»** و **«دماء على الثوب الوردى»** ولكنى سمعت عن سقوطهما المدوى.. فى الوقت الذى بدأت فيه نوعيات جديدة من الافلام تنجح وتكتسح دون أن يمكن أن يقال انها افضل بحال من الاحوال من نوع الافلام التى يصنعها حسن الإمام ..

فما الذى حدث بالضبط؟. وما هو تفسير هذه الظاهرة؟. هل تغير حسن الامام.. أم تغيرت جماهير حسن الامام نفسها؟. أم تغيرت مقاييس السوق والجمهور والنجوم وقوالب الميلودراما والرقص والغناء التى كانت «مدرسة» خاصة بحسن الامام بحيث ظهرت مدارس أخرى تصنع نفس القوالب ولكن باساليب أكثر «عصرية» وفهما للسوق و «للزبون الجديد» ؟.

من أجل هذا كلة ذهبت لارى فيلمه الثالث **«ليال»** ولاكتشف أن كل هذا صحيح.. فكل شىء تغير حقا بل ويتغير يوما بعد يوم.. وأن حسن الامام هو الوحيد الذى لم

يتغير.. وقد تكون هذه هى مشكلته الحقيقية.. وعذرا يا عم حسن.. فأنا ما زلت أحبك.. ولكن ما زلت ارفض نوع السينما الذى قدمته فى «ليال» !.

فى البداية تدهشنا حكاية أن أول عنوان فى الفيلم هو «قصة رئيس تحرير مجلة الشبكة جورج ابراهيم الخورى» مكتوبة هكذا بفخر شديد جدا.. ومع احترامنا الشديد لمجلة «الشبكة» التى كنت اتابعها لسنوات طويلة وأعجب بالأسلوب الممتع الرشيق للأستاذ جورج ابراهيم الخورى الا أننا لم نكن نعرفه ابدا ككاتب قصة.. ولو كان فهو بالتأكيد ليس تولستوى.. لا سيما اذا لم تكن هناك قصة على الاطلاق.. بنت هربت من قسوة زوج أمها لتشتغل رقاصة كالعادة وتتبناها راقصة معتزلة تملك كباريه.. تموت فتوصى لها بثروتها.. البنت تحب صحفيا شابا يتركها ليتزوج غيرها.. فتتزوج أول شاب آخر يقابلها ولتكشف أنه استولى على كل ثروتها لانه بالصدفة شقيق الراقصة القديمة التى اوصت لها بهذه الثروة.. فتقتله وتجلس تنتظر البوليس !.

أى والله.. أشياء كهذه مازالت تحدث فى السينما المصرية عام ١٩٨٢ ولمجرد أن منتجا لبنانيا متحمس جدا لقصة صحفى لبنانى !.

وهناك ملاحظة شكلية جدا ولكنها تغيظنى: فما هو معنى أن تكون هناك انسانة إسمها «ليال» بالذات وليس «ليالى» مثلا أى بدون الياء.. مع أن الكلمة واحدة ولكن تحذف الياء فى استخدامات لغوية خاصة وحسب وضع الكلمة فى التشكيل.. فما هو سر هذا التقعر اللغوى الغريب اذا كانت المسألة فى النهاية مجرد حياة راقصة أخرى !؟

السيناريو كتبه فيصل ندا بحيث تصبح أى قصة فى العالم جزءا من عالم حسن الإمام الذى يقدمه من اربعين عاما.. وبنفس التفاصيل والمفردات.. راقصة.. كبارية.. ازياء.. قصور.. شاب جميل.. فقراء وأغنياء.. كوميديان.. شفيق جلال.. غش وخداع.. بكاء.. جريمة ودم.. ويادهوتى !!

ومشكلة عمنا حسن الإمام أنه يتصور أن جمهور هذه الاشياء يمكن أن يظل يراها إلى الابد وبنفس الاسلوب وبلا أية محاولة للتغيير أو حتى تطوير نفس الاشياء.. فنحن نحس أننا رأينا كل هذا وسمعناه الف مرة.. المشهد الافتتاحى مباشرة رقصة فى كباريه.. حيث ترقص سهير رمزى بجسد مثل «المهلبية السايحة» بحيث لا يصح ابدا أن ترقص.. ولست أدرى ما الذى تريده سهير رمزى بعد أن

أصبحت «نجمة كبيرة» الان في السينما المصرية لكي تعود إلى الرقص.. كما لست أدرى لماذا توافق على الغناء وهي تعرف أنها لا تستطيع الغناء.. وفقط من أجل أن تقول أشياء كهذه: «جوزى وأنا حرة فيه.. جوزى ويخاف عليه.. جوزى وأنا أولى بيه.. هو اشتكى لكم؟. تتجشروا ليه!».. وأحب أن أسال سهير رمزى مخلصا: ما الذى تريدينه من فيلم كهذا بعد كل ما وصلت اليه؟. وهو نفس السؤال الذى لابد أن المشاهد العادى يوجهه لحسين فهمى ومحمود عبد العزيز.. فما الذى تريدانه انتما ايضاً في نقطة تحول هامة جدا من مجرد «شبان حلوين» إلى ممثلين؟. هل هى الفلوس.. هل هو قضاء الوقت والتسلية بتمثيل فيلم وانتما «تهذران»؟. وهل قرأتما السيناريو قبل الموافقة ؟.

ونحن في هذا الفيلم نندهش لاننا ما زلنا نسمع اشياء من نوع: «معاكى كام.. تساوى كام.. بنت مين فى البلد.. تبقى مين فى البلد».. وما زلنا نرى الكاميرات تنزل إلى «كلوز» لبطن الراقصة.. وما زال عم حسن يثبت الكاميرا لكى يمر أمامها طابور من الراقصات بظهورهن.. وهو ما يمكن تسميته «بسينما المؤخرة».. وهى مدرسة سينمائية راسخة جدا مثل «السينما الجديدة» و«السينما الطليعية» والحاجات دى !.

وفى هذا الفيلم أشياء أخرى قديمة من القرن الثامن عشر.. فما زالت كميات اللحم الابيض تترجرج بوفرة.. مع أن الاغراء نفسه أصبحت له أساليب أحدث و«أشيك».. ومازال شفيق جلال يلبس الطربوش.. ومازالت نعيمة الصغير ترقع بالصوت.. ومازالت الراقصة تذوب فى حب الصحفى الاستاذ جلال. بلا سبب واضح وكأنه الرجل الوحيد فى العالم.. ومازال هو يسهر فى الكباريه كل ليله ويتحدث فى نفس الوقت عن الفن الجيد.. والغريب أن الفيلم يهاجم الفن الردئ طول الوقت دون أن يخبرنا إلى أى نوع من الفن ينتمى هو !

عزيزى حسن الإمام.. هل تحب أن تعرف لماذا بدأت الناس تنصرف عن أفلامك إلى أشياء أخرى؟... لانك قدمت فى هذا الفيلم أشياء كهذه :

وحيد سيف - المونولوجست «عبدة ديسكو» - غنى مونولوجا قطعه بنكتتين: «واحد من اياهم ما بيخلفش.. اتبنى حمار ها.. ها.. ها.. «واحد من اياهم ساله واحد! ما تعرفش فين شارع ٢٦ يوليو؟.. قال له: ما قالولكش سنة كام؟ ها.. ها.. ها..

نجاح الموجى المكوجى أمسك طبلة وقال لسهير رمزى وهو يضرب عليها بين كلمة

وأخرى: «أصل أنا نتن.. ترم ترم طم.. وبجح.. ترم ترم طم.. وحمار.. ترم ترم طم !»

وسهير رمزى غنت: «حوشوا الوله عنى يا ناس.. حوشوا الوله.. دا قرايبى لو شافوه.. حتبقى مشكلة !»

وقالت: «نفسى ابقى ست محترمة لها راجل وبيت وأولاد».. وقالت «اللى زينا ما تخلقوش للجواز..»

ومحمود عبد العزيز قال:.. «ايه الرقاصة الرقاصة الرقاصة.. هى الرقاصة دى مش بنى ادم زيى وزيك؟» وانت قلت هذا كله من قبل الف مرة !.

- مجلة «الاذاعة» - ١٨ / ١ / ١٩٨٣ .

«الحب فى الزنزانة».. ما هى دى البلد اللى تعجبنى

بعد عاصفة ترابية من الافلام الرديئة والباردة فى الوقت نفسه والتى بعثت القشعريرة فى ابداننا فى الاسابيع الماضية.. يجئ فيلم جيد حار المشاعر ليبعث فينا دفئا فنيا وانسانيا صادقا لمجرد أنه يحدثنا عن انفسنا.. وعن ناس نعرفهم أو يمكن أن نلقاهم فى الشارع ولكننا لا نعرف اية قصص حب وحلم وبحث عن السعادة تطل من وراء وجوههم العادية.. واية دموع محبطة ومقهورة تختفى فى عيونهم التى تكابد دون أن تنطق بشىء.. ولكننا نصدقها عندما نعرفها..

و**«الحب فى الزنزانة»** يجئ بعد **«العار»** و **«سواق الاوتوبيس»** ليؤكد أن السينما المصرية مازالت حية.. وأنها ليست فقط ما نراه من سخافات غائبة عن الوعى وعن الفن وأن البعض لم يستسلموا تماما وانما يحاولون تقديم الوجه الاخر للصورة.. وأن هناك أملا فى شىء جديد يبدو أنه يولد الان .

وما يحققه محمد فاضل فى «الحب فى الزنزانة» وكما فعل فى كل أعماله السابقة حتى فى التليفزيون وهو أنه كان فنانا يعيش فى قلب مجتمعه حقا وليس على هامشه الوهمى ولا فى المريخ.. ولذلك فان محمد فاضل كفنان عاشق لمصر وفاهم لمصر كان يتحدث دائماً عن مصر الحقيقية حتى منذ «القاهرة والناس».. ولكن عشق مصر وفهمها ليس مسألة عاطفية مجردة يمكن المتاجرة بها حتى ونحن نصنع أشياء ضد مصر.. وأنما ترجمته العملية الوحيدة هو أن يصبح فنا حقيقيا يدافع عن الاشياء الجميلة الاصيلة فى مصر ويهاجم كل من يحاول أن يسرقها أو يطمسها أو يزيفها.. وهذا ما يقدمه لنا بالضبط «الحب فى الزنزانة» .

فى بداية الفيلم مباشرة ندخل إلى الموضوع ومن أقصر الطرق.. فالشرنوبى (جميل راتب) أحرق البيت القديم فى الحى الشعبى ببساطة لأن السكان يرفضون

تركه وهو يريد هدمه ليبنى عمارة جديدة.. مسألة يومية جدا تحدث فى أحسن العائلات.. ونلاحظ على الفور أن تنفيذ الحريق جيد مما يوحى بأن الاشياء فى هذا الفيلم مصنوعة بعناية على عادة محمد فاضل ..

وينتقل السكان إلى الخيام التى يسمونها «الايواء العاجل» والتى تتحول عادة إلى الايواء الدائم.. ويذهب أبو الفتوح (عبد المنعم مدبولى) سكرتير الشرنوبى واليد المنفذة لكل خططه القذرة إلى الخيام ليبحث عن العامل الشاب صلاح (عادل أمام) أحد سكان البيت المحروق.. وهنا نلاحظ أن الفيلم مر على سكان الخيام مرورا عابرا فى لقطة واحدة مع أنها تستحق وقفة أطول.. أولا لان الفيلم بعد ذلك أعطى أهتماما أكبر بمشاهد شبه تسجيلية فى السجن ليست أكثر أهمية من خيام الايواء العاجل.. وثانيا لان أوضاع سكان الخيام ليست خارجة عن الموضوع إلى هذا الحد.. بل أنها على العكس تمهد جيدا لأستسلام صلاح للعرض الشيطانى الذى يقدمه له أبو الفتوح.. فهو يغريه بأن «يشيل» تهمة حرق البيت عن الشرنوبى بيه «الراجل الكبير» أى أن يعترف أمام المحكمة بأنه هو الذى تسبب فى حرق البيت مقابل عقوبة أقصاها ثلاث سنوات يتلقى خلالها راتبا شهريا يصله داخل السجن وشقة وسيارة تنتظرانه عند الخروج.. وعندما يقارن الشاب بين ظروفه التعيسة وهذه الاحلام التى تنتظره بعد السجن يقبل على الفور ..

وهنا نلاحظ أيضاً أن الفيلم لم يفسر لنا سر أختيار الشرنوبى وأبو الفتوح لهذا الشاب صلاح بالذات ليقدما له هذا العرض.. لأننا لا نعرف شيئاً على الاطلاق عن ظروفه التعيسة هذه قبل الحريق.. والسيناريو الاصلى كان يقول أن صلاح هذا هو عامل خراطة فقير يفتح ورشته فى مسكنه نفسه ويستخدم فيها انابيب أوكسجين مما يبرر نشوب الحريق..وكان فيه إشارة لحلم صلاح بمخرطة جديدة مما يبرر خضوعة للاغراء بدخول السجن مقابل مخرطة.. وبحذف هذه التمهيدات أصبح اختيار صلاح بالذات من بين كل سكان البيت غير مفهوم وغير ممهد له جيدا ..

فى المحكمة يفاجأ عادل إمام بالطبع بأن الحكم هو عشر سنوات وليست ثلاثا كما أوهموه.. فيقابل هذه الصدمة بأداء كوميدى رائع يجعلنا نأسف لتوقف هذا الممثل الموهوب عن استخدام قدراته الكوميدية النادرة حتى وهو يتجه للادوار التراجيدية بين فيلم واخر.. ثم ينتقل بقدرة مذهلة إلى اداء مختلف تماما وهو يستسلم لمصيره ويدخل السجن وفى تقديرى أن اللقطات المتتابعة لعادل أمام وهو



«حب في الزنزانة» إخراج محمد فاضل ـ ١٩٨٣.

يواجه لأول مرة تجربة السجن بنظرة الضياع الحزين الصامت التى تعكسها عيناه وبالدموع تتساقط منهما تحت احساسه الرهيب بالقهر.. تدل وحدها على ممثل عبقرى ..

وفى زنزانة واحدة يلتقى صلاح بشمشون (على الشريف) القاتل المحترف الذى يخفى قلب طفل وراء ملامحه القاسية.. والذى أشفق على سيدة فقيرة «قصدته» فى قتل رجل فاشفق عليها وقتله مجانا لانها «كانت داخلة على عيد».. وفاروق (يحيى الفخرانى) الرسام الشاب الذى احترف تزوير النقود.. والذى ظل يزور الجنيه المصرى طويلا فلم ينتبه أحد.. ولكنه عندما زور الدولار.. انتبهوا وقبضوا عليه.. لان الدولار أصبح هو العملة السائدة.. وهنا نلاحظ قدرة ابراهيم الموجى - كاتب السيناريو - الذكية على رسم التفاصيل الصغيرة للشخصيات وعبارات الحوار التى تكمل الصورة .. •

على الجانب الاخر نرى الشرنوبى فى سهرة خاصة حافلة بالنساء والمخدرات أعتقد أنها أصبحت مستهلكة فى أفلامنا ولا تقدم جديدا.. سوى أننا نسمع الشرنوبى - أحد رجال «مافيا الانفتاح» يقول أن «الامن الغذائى بيكسب أكثر من

المخدرات».. وأنه يشترى الفراخ والاسماك الفاسدة من ثلاجات أوروبا التى يقدمونها علفا للفراخ والاسماك ولا تصلح للاستهلاك الادمى.. يشترى الفرخة بشلن.. ويضيف اليها بعض الكيماويات ويبيعها فى مصر الفرخة بجنيه.. وعندما يتساءل أحد ضيوفه عما يمكن أن يحدث للناس عندما يأكلونها يجيب أبو الفتوح: «يا سيدى وان جرى لهم حاجة.. خللى الزحمة تخف.. الناس معدتها تهضم الزلط!» وهنا نضع أيدينا على أحد مفاتيح «مافيا الانفتاح» !

فى سجن الرجال بالقناطر نكتشف أن سجن النساء فى مواجهته مباشرة.. ويكتشف صلاح معنا أن علاقات غريبة تحدث بين الرجال والنساء رغم القضبان والحراس.. فلا شئ يمكن أن يوقف الحب.. فالرجال يتزاحمون وراء قضبان نافذة.. والنساء يتزاحمن فى نافذة مقابلة.. ومن خلال الاشارات تولد علاقات وقصص حب.. وهذا هو الجديد تماما فى هذا الفيلم.. قصة حب من خلال قضبان السجن !

فى البداية ينجذب صلاح «لا يشارب» أخضر فى يد سجينة.. فيقع فى حب اللون قبل أن يحب صاحبته.. وفى مشاهد الاشارات المتبادلة بين الرجال والنساء ومحاولات صلاح أن يلفت انتباه ذات اللون الاخضر عذوبة ورقة متناهية تؤكدها موسيقى عبقرى أخر هو عمار الشريعى.. ولكن الخطأ الجسيم فى هذه المشاهد هو أننا تعرفنا من أول لحظة على سعاد حسنى.. السجينة فايزة فى الطرف الاخر.. لأننا رأيناها مباشرة فى «كلوزات».. وكان المنطقى أكثر مادمنا نراها من وجهة نظر صلاح.. أن نظل نراها لبعض الوقت كمجرد لون أخضر فى شباك بعيد.. ثم نتعرف على ملامحها تدريجيا.. بحيث تصبح مفاجأة لنا كما كانت مفاجأة لصلاح فى مشهد تسليم الخبز من سجن الرجال لسجن النساء حيث اتفق صلاح وفايزة على محاولة التعرف على بعضهما بمجرد الاحساس الداخلى.. وأن كنا نقع فى غلطة أخرى.. فاذا كان استخدام الرؤية الضبابية التى جربها مدير التصوير محسن نصر صحيحا فى لقطات فايزة البعيدة.. فهو غير صحيح والاثنان يواجهان بعضهما مباشرة وكل منهما يبحث عن الاخر وسط الوجوه الاخرى.. لان الرؤية هنا تكون واضحة جدا وان كان كل منهما لا يعرف ملامح الاخر.. وافضل مشاهد الفيلم على الاطلاق هى مشاهد السجن.. سواء فى الجانب شبه التسجيلى منها.. أو فى العلاقة بين السجناء الثلاثة فى زنزانة واحدة واحلامهم المشتركة وكوابيس القاتل المحترف شمشون الذى ينتظر حبل المشنقة.. أو فى تطور قصة الحب بين صلاح وفايزة من

خلال الخطابات المهربة في عربة القمامة.. فهي مشاهد يصل فيها محمد فاضل إلى قمته كمخرج يوظف كل امكانياته التي تتقدم كثيرا بعد خمس سنوات منذ أن أخرج فيلمه الأول «**شقة في وسط البلد**».. مستفيدا من قدرة مونتاج سعيد الشيخ الرصين على الربط والتدفق وبالايقاع المناسب لكل موقف. ثم من قدرة محسن نصر على استخلاص «جماليات السجن» إن صح هذا التعبير.. حيث تتحول عنابر الصباغة والورش التي تعبق بالدخان إلى ما يشبه اللوحات لولا ما يخيم عليها من أحساس بالقهر..

ولكنني لم اقتنع بالسهولة التى استطاع بها صلاح (عادل إمام) أن يقنع بها السجن بأنه مريض ليذهب إلى المستشفى ليلتقى بفايزة (سعاد حسنى) التى سبقته إلى هناك.. ولا بالطريقة التى اقنع بها حارسيه فى المستشفى بأن يذهب إلى دورة المياه لكى يتركاه يذهب وحده ببساطة حتى لو كان هناك اتفاق مدبر معهما.. ولا بالسهولة التى يتسلل بها إلى حجرة الاطباء ليجدها خالية فيخرج بعد ثوان مرتديا ملابس طبيب.. فهذه حيلة قديمة وهزيلة جدا وليست فى مستوى الفيلم لاسيما أنها حيلة مجانية.. بمعنى أنها لا تفيد القصة دراميا طالما أنه لم يلتق بحبيبته التى كانت قد غادرت المستشفى.. فما هو اذن مبرر هذه المغامرة السخيفة ؟.

وتعود الاتصالات بالمراسلة ويتفق الشاب والفتاة على الزواج فى السجن.. ولكن الادارة ترفض.. وتنتهى عقوبة الفتاة وتخرج من السجن ومازالت مصممة على الزواج من صلاح وانتظاره إلى أن يخرج هو الآخر.. وعندما تلتقى بالشرنوبى تفاجأ بالطبع بأنه يسحب كل وعوده السابقة لفتاها.. فتقرر أن تنتقم منه بأن تفضح تجارته فى الفراخ الفاسدة ..

وهنا.. وعندما يخرج الفيلم من السجن يقل مستواه عن نصفه الأول.. فنحن نحس أن السيناريو يدفع الاحداث دفعا فى مسالك يريدها هو.. فنحن عندما نقترب أكثر من الشرنوبي نحس أنه «الشرير النمطي» خاصة عندما يلعبه جميل راتب بأداء نمطي نحس أنه قدمه كثيرا قبل ذلك ولان دوره هنا اقل من قدراته كممثل موهوب حقيقة.. وكأن شخصيته ودوره المدمر فى المجتمع مكتوب باستعجال أو مكتوب «من السطح» بمعنى أدق.. فالمتاجرة فى الفراخ الفاسدة لم تعد تعنى شيئاً وحدها.. ثم سرعان ما نكتشف أنه كان على علاقة سابقة بفايزة نفسها التى اضطرت لممارسة الدعارة وهى طالبة فى الجامعة فسجنت من أجل ذلك ..

وهنا تبدو مصادفة غريبة حقا أن تكون فايزة عشيقة سابقة للشرنوبى الذى أدخل حبيبها السجن ظلما.. والذى وقعت فى حبه بالذات من بين كل المساجين.. أى أن فايزة وصلاح يكونان ضحية لشرنوبى واحد وكأنه «الانفتاحى» الشرير الوحيد فى البلد !.

والواقع أن قصة فايزة أضعف رسما في السيناريو من قصة صلاح.. فنحن لا نعرف شيئاً عن الظروف التى وصلت بها إلى السجن الا من خلال بضع جمل فى الحوار.. وما ساعد على هذا الضعف أكثر قصة شقيقها الطبيب الذى هجر الطب ليعمل فى الانفتاح هو الآخر.. والذى نفهم أنه هو الذى حرضها على احتراف الدعارة.. فمن الصعب أن نقتنع بان طالبا جامعيا هو الذى يدفع شقيقته الطالبة الجامعية أيضاً إلى هذا أيا كانت صعوبة ظروفهما.. لاسيما أننا لا نعرف شيئاً عن هذه الظروف التى عبرها الفيلم بسرعة من أجل مزيد من نماذج الانحراف لم يكن فى حاجة اليها.. أو هو على الاقل لم يبررها كما يجب..

وبينما يبقى صلاح فى السجن مرغما مقهورا وقد خسر كل شىء نسمع عبارات كهذه: «الشرنوبى لازم يجى هنا» «السجن من غيرك – أى من غير فايزة – بقى سجن».. وتلجأ فايزة إلى فاروق الفنان المزور الذى يكون قد خرج من السجن بعد انتهاء عقوبته هو الآخر لكى يقوما معا بمغامرة غير مقنعة ايضاً يسرقان فيها «كرتونة» فراخ فاسدة من مخزن الشرنوبى ويهربان بأسلوب كاريكاتيرى لا يحقق الا شيئا من «الاكشن» الذى ليس فى مستوى الفيلم ايضاً ..

ويقدم أبو لمعة الممثل الكوميدى القديم شخصية شديدة العمق والطرافة للسجين الذى وقع فى حب السجن لمجرد أن الخبز فيه افضل من الخبز خارجه.. ورغم أنها شخصية مضحكة فهى عميقة الدلالة والمرارة.. ولكننا نحس أن الفيلم يفتعل بها خناقة طويلة جدا بين المساجين لمجرد تسهيل عملية هروب صلاح التى تتسم ايضاً بأسلوب اقرب إلى المغامرات «الامريكانى».. لكى يلتقى بفايزة ويبحثا عن حياة جديدة مستحيلة فى المقابر وحيث يلاحقهما الشرنوبى والمجتمع كله.. لتردد فايزة بمرارة: «الشرنوبى والحكومة واخويا مستكترين علينا نعيش فى طربة!» .

وعندما يعرض عليهما صديقهما الفنان صلاح أن يزور لهما جوازات سفر ليهربا إلى أى بلد تعجبهما.. تقول فايزة العبارة التى تبدو أنها خلاصة الفيلم كله: «ما هى دى البلد اللى تعجبنى».. ويقول صلاح: «أى بلد مافيهاش الشرنوبى».. لان مصر

فعلا تصبح أجمل بلد فى العالم لولا ما يفعله بها وبأهلها الشرنوبى وألف شرنوبى آخر !.

وتضيق حلقات الحصار حول صلاح وفايزة.. ولحظة هربهما إلى مكان يسمح بالحب والحرية والحياة من جديد.. يكون الشرنوبى قد وصل حتى إلى صديقهما فاروق واشتراه بالمال فأبلغه بموعد سفرهما.. وفى المطار يهرب صلاح من البوليس ومن المطار كله فى مغامرة هزيلة جدا يعجز عنها جيمس بوند نفسه.. ولكنا نغفرها من أجل النهاية الرائعة التى نفذها محمد فاضل باحكام شديد ومبتكر.. حيث يتسلل إلى الشرنوبى فى حمامه الفخم ويقتله.. لا يهم كيف.. ولكنها دعوة حقيقية ومخلصة لان تتخلص مصر من أى شرنوبى يسرق حق أهلها فى الحب والحرية والحياة بنظافة!.. فلا شك أن الطفل الذى انجبته فايزة فى النهاية سيعيش فى ظروف أفضل!.

ونخرج من «الحب فى الزنزانة» باحساس كامل بالنشوة لاداء سعاد حسنى.. التى تختفى لتعود فتذكر بأنها مازالت سعاد حسنى .. والتى تعكس تعبيرات وجهها البسيطة البليغة الخبيرة إحساسا عميقا بالحزن والقهر والتمسك بحق الحب والسعادة رغم كل شىء.. وبحيث تتمنى أن نراها أكثر من مرة بعد ذلك مع عادل أمام لنستمتع بهذه المباراة الهائلة فى الاداء.. رغم كل شىء ايضاً!

وبعد.. فهذا فيلم يمكن أن نرحب ونتنشى بكل شىء فيه وبكل شخص دون أن نخشى حرجا ومع كل الملاحظات العابرة التى ذكرناها فى حينها.. نرحب بيحيى الفخرانى وعلى الشريف وحتى بدور ابو لمعة الصغير والزبال محمد فريد وان كنا لا نرى معنى لاستخدام فنان كبير مثل عبد المنعم مدبولى فى دور الشرير دون أن يكون فى حجمه الحقيقى.. ونرحب فيه بمستوى التصوير والمونتاج والموسيقى وديكور انسى ابو سيف.. ثم قبل كل ذلك بمحمد فاضل الذى يجب بعد ذلك الا يتوقف عن السينما.. فهى فى حاجة اليه هى الاخرى !.

مجلة «الكواكب» – ١ / ٢ / ١٩٨٣ .

«الارض» ..ذكريات من الأيام الجميلة !

ما الذى يجعل فيلما قديما عمره خمسة عشرة عاما يقفز إلى السطح ليصبح أهم ما يشغلك من أفلام واحداث سينمائية جديدة تفرض نفسها عليك كل يوم وبلا توقف؟

كانت مشكلتى وأنا أبحث عن موضوع «للكواكب» هى الاختيار وسط الزحام الشديد: فهل أواصل الكلام عما حدث فى مهرجان أسوان وهو هام جدا رغم صوته الخافت الذى لم يصل لأحد.. أم عن مهرجان «جمعية الفيلم» الذى يجرى هذه الايام.. أم عن نور الشريف.. أم عن الافلام الجديدة التى «تنهال» على رءوسنا كل يوم ؟

فى المساء قالت المذيعة أننا سنسهر الآن مع فيلم **«الأرض»** ليوسف شاهين وأعترف أننى قلت فى ملل: تانى!! فرغم حبى الشديد ليوسف شاهين و «للأرض» الا أنى لم أكن مستعدا لرؤيته للمرة الثلاثين وأنا الذى احفظه لقطة لقطة وكلمة كلمة ..

وقلت لنفسى: انتظر حتى تقرأ «التيترات» ثم اغلق الجهاز وشوف شغلك.. فاحدى هواياتى هى قراءة عناوين الأفلام القديمة والجديدة معا لانها فى تصورى دراسة هامة جدا يمكن من خلالها فهم الكثير عن السينما المصرية: كيف كانت وكيف اصبحت.. من الذى تقدم ومن الذى تأخر.. من الذى استمر ومن الذى أكلته القطة..

وفجأة.. وكلمة بعد كلمة ولقطة بعد لقطة خدعنى الساحر يوسف شاهين وسحبنى إلى النهاية لافيق على يدى محمد أبو سويلم الداميتين تتشبثان بالأرض التى تسحبه عليها بوحشية خيول السلطة.. ولأ كتشف مرة أخرى أن عينى دامعتان وكأنى اعرف أن محمد ابو سويلم قد مات لأول مرة ..

لم يكد نور الجهاز ينسحب من الغرفة ويسود الصمت حتى ملأنى هذا الاحساس المزدوج الغريب بالمتعة والكآبة.. فنحن كنا نصنع أشياء كهذه يوما ما.. فما الذى حدث؟.

منذ أسابيع قليلة أحسست بنفس الشيء بعد عرض **«البوسطجى»**.. وقضيت ليلة معذبة جدا.. منذ سنوات قليلة كان صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وحسين كمال وبركات قادرين على صنع هذه الافلام.. فما الذى اصبحوا يصنعونه الآن.. ما الذى جرى لنا جميعاً؟ وكيف حدث أننا كنا نبدو منهمكين كل منا فى عمل رائع ثم كأنما أوقفنا أحد فجأة.. فمن الذى أوقفنا ؟..

ميزة الأفلام العظيمة ليست فى أنها تبهرك عندما تراها لأول مرة.. وإنما فى أنها تعيش حتى وأنت تراها لالف مرة.. وانها تثير فيك ذكرى أو سؤالا مندهشا فى كل مرة وكأنك تراها بعين جديدة.. فهى تجددك أنت نفسك وهى تتجدد بينما تموت الاف الافلام الأخرى فى موضعها حتى لا يهتم أحد بمجرد أن يدفنها!.. فاذا كانت الاشجار العظيمة تموت وهى واقفة.. فان الافلام العظيمة لا تموت ابدا.. وهذه ميزة الصورة الحية على الاشجار !.

وذكرنى فيلم **«الأرض»** بانه – هو أو **«المومياء»** لا أذكر بالضبط – كان أول فيلم مصرى يعرض فى «نادى سينما القاهرة» عام ١٩٦٩ وكنت مزهوا جدا ايامها باختيارى بالذات لتقديمه للناس وكتابة دراسة طويلة عنه .. من يومها لم أتوقف عن الكتابة عن «الأرض».. ولكن المدهش أننى طوال هذه المشاهدة الأخيرة وبعد خمسة عشر عاما كنت أكتشف أشياء وتفاصيل جديدة تكفى بلا مبالغة لتأليف كتاب كامل عن «الأرض».. وليت أحداً منا يفعل ذلك يوما: يكتب كتابا عن فيلم كما يفعلون فى الخارج وحيث توجد افلام حقيقية.. ونقاد حقيقيون!..

ولكن ما يمكن كتابته الآن بالطبع عن **«الأرض»** هو مجرد تأملات.. ومن مجرد العناوين.. نتذكر أولا أن هذا الفيلم هو من انتاج القطاع العام.. هو و **«المومياء»** و **«البوسطجى»** و **«الحرام»** وعشرات الأفلام والاسماء الجديدة التى قدمها القطاع العام فيما أصبح معروفا حتى الان بسينما الستينيات والتى لم يكن قادرا على انتاجها وبهذه المواصفات التى مازلنا نتحسر عليها سوى القطاع العام.. وعلينا فقط أن نتخيل يوسف شاهين يطلب سلفة توزيع خارجى من موزع لبنانى لفيلم «الأرض» ليقول له أن أفلام الفلاحين والجلاليب ليس لها سوق.. أو أن نتخيل شادى عبد

السـلام يبحث عن تمويل «الموميـاء» عند منتج قطاع خاص وموزع خـارجي.. ولماذا نذهب بعيدا وهو لم يخرج شيئاً بعد «المومياء» الذى هز العالم كله بينما توقف نمو مـخرجه تماما وعجز عن تمويل فيلمه الثانى «اخناتون» فى اغرب عمليه «اغتيـال مخرج» فى التاريخ ولمجرد أنه تمت تصفية القطاع العام.. ثم عندما فكرنا فى عودته للانتـاج هذه الايام أسندنا أول أفـلامــه «أهل الكهف» لحـسن الإمـام وليكتب له السيناريو عبد الفتاح مصطفى كاتب مسلسل «محمد رسول الله» التليفزيونى والذى لم يكتب سيناريو فيلم سينمائى فى حياته.. ولكى يفشل الفيلم مقدما فنقول لقد فشل القطاع العام !..

ومن مـجرد عناوين «الأرض» نتذكـر أشيـاء كـثيرة.. فلمـاذا توقف عبد الرحمن الشرقاوى عن الكتابة الا فيما ندر والا لكى يهرب إلى الماضى ايا كانت دلالته مع ان الحاضر يغلى بألف حدث يقلب أرض مصر من جديد رأسا على عقب ويفرض ألف قصة جديدة على روائى عظيم مثل عبد الرحمن الشرقاوى ؟.

وكيف يمكن أن يكتب حسن فؤاد سيناريو وحوار «الارض» فيمـا يشبه الاعجاز لتكون هذه هى التـجربة الأولى والأخيرة له فى مـجال السينمـا..؟ فلماذا توقف حسن فؤاد؟. وهل العيب فيه أو فى السينما ؟.

إن سيناريو «الأرض» هو درس مـثالى لمن يريد أن يتصدى لصنع فيلم مصرى يمزج فى عبقرية حقيقية بين المضمون الاجتماعى القوى والرؤية الصحيحة لعلاقات الافراد بالمجتمع بالمرحلة فى نسيج واحد متكامل .. بحيث لا يصبح هناك ما يسمى «البطل» بالمعنى التـقليـدى.. وانمـا البطل هو القـضيـة المثـارة أو المرحلة ككل أو «الأرض» نفسـها وما تعنيه للناس وما يمكن أن ينشأ حولها من صـراعات.. ومع ذلك فانت ترى أن كل شخصية صغيرة أو كبيرة هـى بطل كامل بالمعنى الدرامى.. لأنـها مـرسومـة جيدا: جذورها ووظيـفتها ومـلامـحـها ودوافعـهـا وأحـلامـهـا ونقـاط قـوتها وضعفها وتحولاتها المفهومة والمبررة ..

وبعد كل هذه السنوات مـازال يدهشنى هذا الفـهم الغريب من حسن فؤاء للقرية المصـرية.. وهذا الحس الرائع للفـلاحين: عبـاراتهم ونزواتهم ومـعـاركـهم وأحـلامـهم وقـوتهم وضـعـفـهم.. وهو يقدم فى «الأرض» اخلاق القـرية الحـقـيقـيـة وقبل أن يتم تشويهها وتزييفها لضرب القرية والمدينة معا.. وهناك لحظات عاطفية مدهشة تقدم نماذج لهذا قمة فى الصدق والبساطة: القرية كلها تكاد تقتل بعضها من اجل الماء



«الأرض» إخراج : يوسف شاهين ـــ ١٩٧٠

ثم ينسى الجميع كل صراعهم الدموى فى ثانية ويتساندون جميعا لإنقاذ بقرة وقعت فى الساقية..

وبعدها يتصافى عبد الهادى ودياب ويشربان الشاى معا وهما اللذان كانا يقتلان بعضهما منذ دقائق.. وهناك هذه البيوت التى «تستلف» من بعضها رغيفين عيش أو «شوية دقيق» عند العسرة ولكى يستر كل بيت أزمات الآخر. ثم هناك عسكرى الهجانة النوبى الأسمر الشرس الذى يسوقونه على الفلاحين ليؤدبهم بلا رحمة.. ولكن لإنه مصرى مسحوق هو الآخر فسرعان ما يحس بمأساتهم ويتحول تدريجيا إلى جانبهم وضد من يستغله ويستغلهم معا.. إن الشاويش عبد الله الأسمر المتجهم حتى ليبدو متوحشا يسمح لوصيفة بأن تخرج بعد حظر التجول عندما يعرف أن بيتها ليس به رغيف خبز واحد.. بل ويأمر أحد رجاله بتوصيلها.. ثم يجلس مع أبيها أبو سويلم على المصطبه فى هدأة المساء ليشربا الشاى معا حتى لو تخانقا قبل نهاية السهرة.. واقسم أننى أبكى فى كل مرة لمشهد وداع الشاويش عبد الله لمحمد أبو سويلم عند مغادرة الهجانة للقرية حين ينزل الشاويش من فوق جمله ليعانق الفلاح الذى فهم محنته فاحبه.. فهنا رجلان وضعت السلطة كلا منهما فى مواجهة

الاخر.. ولكنهما أدركا أنهما يقفان فى نفس الجانب ماداما يتعرضان لنفس القهر.. وهنا تخرج القرية كلها لوداع الهجانة الذين جاءوا لضربهم بالكرباج وليقدموا لهم الشاى والسكر.. فهذه هى مصر الحقيقية ..

وعشرات المواقف والعبارات والتفاصيل التى تعكس قدرة حسن فؤاد المذهلة على فهم الفلاح المصرى وفى نسيج يفيض بالحيوية والقوة والعذوبة والمرح معا.. فأين ذهب حسن فؤاد ؟.

وفى العناوين ايضاً تقرأ أن أشرف فهمى كان مساعدا ليوسف شاهين.. واذكر أنه كان عائداً لتوه من دراسته فى أمريكا واخرج فيلمه التسجيلى الأول والوحيد «حياة جديدة» عن قرية ايضاً.. ولعل تجربة أشرف فهمى فى «الأرض» اكسبته حسا دفينا بالواقع المصرى هو الذى جعله الان مخرجا كبيرا وهو الذى ابقى له قدرته على البقاء بقوة وتطوير نفسه باستمرار ..

وتقرأ ايضاً أن داود عبد السيد واحمد ياسين كانا مساعدين فى الاخراج.. ولعلهما فى ذلك الوقت كانا خريجين جديدين فى معهد السينما.. واذا كان أحمد ياسين قد اخرج حتى الان اربعة افلام روائية.. فقد تأخر داود عبد السيد كل هذه السنوات عن الافلام الروائية لرفضه التلاؤم مع شروط السينما التجارية.. وهو الان فقط وبعد خمسة عشر عاما كاملة.. يستعد لاخراج فيلمه الأول !.

ونكتشف ايضاً أن ولع يوسف شاهين بتقديم المواهب الجديدة قدم فى «الأرض» عدة وجوه معا: نجوى ابراهيم عروسة التليفزيون الحلوة التى لم يكن يتوقع أحد أن تنجح فى دور وصيفة الفلاحة الحسناء الصغيرة التى «تتدلع وهى تملأ القلل».. ولكننى أشهد من هذه المشاهدة الاخيرة أن نجوى ابراهيم كانت ناجحة جدا فى تجربتها الأولى.. وان كان من سوء حظها فى «الارض» بالذات أن كانت منافستها ممثلة قديرة جدا ومؤثرة بشكل خرافى رغم قصر دورها هى فاطمة عمارة فى دور ساقطة القرية التعيسة التى تدفع ثمن اخطاء الجميع.. ولا أدرى اين اختفت تماما هذه الممثلة الموهوبة ..؟

ثم نحن نكتشف أن صلاح السعدنى فى دور الصعلوك الصغير الخفيف الدم هو ممثل قدير إذن فى السينما ولكنها تركته ليلمع فى التليفزيون فقط لانها سينما لا تفهم.. وأن «الصعلوك الكبير» عبد الرحمن الخميسى ربما كان ينجح ممثلا أكثر من اشياء أخرى. ربنا يرجعك لاراضيك ياعم عبد الرحمن!.. وان نبيلة السيد ظهرت فى

دور صغير جدا كزوجة العمدة ولم يحس بها أحد.. بينما يكون الاكتشاف الحقيقى ليوسف شاهين فى «الأرض» هو على الشريف الذى لم تكن له علاقة بالتمثيل على الاطلاق قبل هذا الفيلم.. ولكى يصبح هذا الوجه الغليظ القاسى والملئ بالحب والطيبة رغم ذلك واحدا من أفضل ممثلى السينما المصرية على الاطلاق فى تقديرى الشخصى لو أن احدا حاول ان يستغل قدراته الحقيقية..

وليس أحد فى حاجة بالطبع للحديث عن أداء «الكبار» وعلى رأسهم العبقرى محمود المليجى الذى كان فيلم **«الأرض»** نقطة تحول كاملة فى حياته وفى اكتشاف يوسف شاهين بالذات لكنوزه الكامنة تحت ادوار الشر المسطحة.. ثم عزت العلايلى الذى بقدر لمعانه بين الوقت والآخر فى هذا الفيلم أو ذاك.. نعود لنفتقد حجمه الحقيقى فى السينما المصرية» فلا يمكن تصور «الارض» بغير عبد الهادى ولا يمكن تصور عبد الهادى بغير عزت العلايلى !

ولكن يبقى صانع هذا كله.. العبقرى يوسف شاهين.. الذى يمثل حالة خاصة جدا فى السينما المصرية ومنذ أول يوم.. وحتى آخر يوم.. لقد كان دائما اكثر مخرجينا جرأة ومغامرة وتجديدا ومحاولة لعكس ما يحدث فى مصر فى شرائط سينمائية.. ولكن قمة عمله السينمائى على الاطلاق وفى تقديرى الشخصى ايضا هو «الأرض».. لأنه النموذج المثالى لفيلم مصرى عن موضوع مصرى تماما وبرؤية صحيحة وواعية وفى أعلى مستوى سينمائى يمكن توقعه.. وقدرة يوسف شاهين المذهلة هنا انه يعيش «الأرض» تماما ويتنفسها حتى نكاد نشم رائحتها.. ولكن مشكلة يوسف شاهين انه يفضل ان ينسى أحيانا انه فى «الأرض» اختار رواية قوية.. وتركها لكاتب سيناريو قوى اما مشكلتنا نحن فهى أن لدينا يوسف شاهين واحدا.. وانه اختار اخيرا ان يترك كل الأشياء التى يستطيع الحديث عنها بكل هذه البراعة.. ليتحدث عن نفسه!

مجلة «الكواكب» – ١ / ٣ / ١٩٨٣.

«الغيرة القاتلة»عطيل.. بدون شكسبير!

ينفرد المخرج الشاب عاطف الطيب بأنه أول مخرج فرض اسمه بقوة على الحياة السينمائية فى مصر بل وحتى على المهرجانات العالمية.. قبل أن يرى الناس أول افلامه.. فمنذ أقل من عام واحد.. وبالتحديد منذ أن عرض فيلم **«سواق الأتوبيس»** فى مهرجان الاسكندرية فى سبتمبر الماضى.. وسيرة هذا الفيلم وهذا المخرج تندلع كالنار المفاجئة على كل لسان.. فكل من شاهده أحس فيه شيئاً جديدا على السينما المصرية فى سنواتها الأخيرة بالذات.. وحيث خيل للبعض أنها تتراجع كل يوم من سيئ إلى أسوأ وانها لن تستطيع أن تسترد نفسها من جديد.. حتى جاء «سواق الاوتوبيس» فادهش الجميع واقنعهم بان الأمل ما زال موجودا ..

ولا أعتقد أن فيلما مصريا أحدث مثل هذا الدوى بمثل هذه السرعة.. فحتى **«المومياء»** لشادى عبد السلام استغرق وقتا طويلا لينضج فى ذهن الجمهور الواعى على مهل.. وعلى طريقة شادى عبد السلام نفسه.. ثم كان ادراك الناس لقيمته النادرة على المستوى العالمى أكثر منه على مستوى جمهورنا نحن.. ولكن «سواق الاوتوبيس» فى تقديرى سيكون جمهوره الاساسى هنا فى مصر لأنه يتحدث عن أشياء وبأسلوب أكثر اقترابا من الحياة اليومية لهذا الجمهور.. ولهذا فقد «طبقت شهرته الآفاق» كما يقولون هو ومخرجه الشاب عاطف الطيب.. وحتى قبل أن يشاهده الجمهور فى مصر كان قد اشترك فى مهرجان قرطاج وفاز بجائزة باعتباره العمل الأول لمخرجه.. ثم فى مهرجان نيودلهى حيث فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل وهى أول جائزة دولية يفوز بها ممثل مصرى.. ثم كان أكثر فيلم مصرى عرض عروضا خاصة قبل عرضه التجارى ..

ومع ذلك تجئ المفارقة الغريبة من أن «سواق الأتوبيس» ليس الفيلم الأول لعاطف الطيب.. وانما كان فيلمه الأول هو **«الغيرة القاتلة»** الذى عرض عرضا «سريا» فى العام الماضى فى سينما صيفية فلم يحس به أحد.. ثم جاءت بعد ذلك كل تلك الضجة التى أثيرت حول عاطف الطيب فى «سواق الاوتوبيس» والتى أتصور أنها وضعته فى مأزق.. فكيف يعرض فيلمه الأول عرضا جماهيريا واسعا ليغامر بالسمعة الطيبة التى حققها من خلال فيلمه الثانى الأفضل بكثير ..

ومع ذلك يجئ توقيت عرض «الغيرة القاتلة» الآن توقيتا ذكيا.. فهو يستفيد بالتأكيد من الضجة التى أثارها «سواق الأوتوبيس» لمخرجة عاطف الطيب من ناحية.. ولبطله نور الشريف من ناحية أخرى.. وقد يكون هذا تفسيرا معقولا لاستقبال الناس «للغيرة القاتلة» استقبالا أفضل بكثير مما كان مخرجه نفسه يتوقع.. فمن حسن حظه أن استوعب الدرس وخرج من المأزق.. لانه لابد تعلم أن الأفلام القوية لا تقوم الا على موضوعات قوية تمس حياة الناس الفعلية اليوم.. لا حياتهم كما كان يعالجها شكسبير..

نعم.. لأن «الغيرة القاتلة» مأخوذ عن «عطيل».. وهى مسألة غريبة تدخلنا مرة أخرى فى دائرة التساؤل: عن معنى أن يلجأ مخرجونا الشبان فى أفلامهم الأولى وبعد كل تلك المئات من السنوات.. إلى شكسبير بالذات.. صحيح أن الدراما عنده جاهزة وناجحة.. ولكن هل خلت حياتنا إلى هذا الحد من أيه موضوعات مصرية؟ وهل يعجز كتاب السيناريو عندنا حقا - خاصة عندما يكونون شبانا جدا مثل وصفى درويش كاتب هذا السيناريو - عن العثور على شيء حقيقى واصيل من عالمنا حتى يلجأوا لشكسبير ؟.

وصحيح أن شكسبير مادة مرغوبة دائما ومغرية فى السينما العالمية كلها ومن كل المدارس والاتجاهات.. ولكنهم هناك استهلكوا كل «مادتهم المحلية».. فأصبحوا يتسلون باعادة تفسير شكسبير وتقديمة برؤى جديدة كل مرة.. ولكن هذا ترف لا تملكة السينما المصرية وليست مطالبة به.. وهى المتهمة دائماً بتجاهل الواقع المصرى.. فهل هو نوع من الكسل أم الهروب ؟..

إن نور الشريف أو «عمر» فى هذا الفيلم هو عطيل.. ويحيى الفخرانى الذى سماه الفيلم «مخلص» ليسخر بسذاجة من عدم اخلاصه هو ياجو.. وعناوين الفيلم تحكى لنا بأسلوب جديد ومركز انهما صديقان منذ الطفولة. فنحن نرى صورهما

الفوتوغرافية فى مراحل عمر مختلفة وفى مناسبات تؤكد نشأتهما معا لكى يوحى الفيلم فيما بعد بالصداقة العميقة الأقرب إلى الأخوة التى تربطهما معا والتى يخونها مخلص رغم ذلك. ونحن نبدأ الفيلم معهما وقد أصبحا شابين يعملان فى شركة أو ادارة ما من هذه الشركات التى لا نفهم عملها بالضبط فى الافلام المصرية.. ثم نفهم أن نور الشريف أو «عطيل» استقال فيما يبدو ليصبح رجل أعمال حرا.. بينما بقى يحيى الفخرانى أو «ياجو» موظفا لانه جبان غير مستعد للمغامرة ولكى يتجسد أول فرق فى تركيب الشخصيتين.. ثم نرى نور الشريف يحاول أن يبدأ مشروعا استثماريا لإنشاء مزرعة دواجن لا نعرف من أين حصل على رأس ماله وكيف أصبح غنيا فجأة بينما بقى صديق عمره فقيرا.. ولكنه يحتاج لزيادة رأس مال بدخول صديقة الممثل الجديد سامى كامل شريكا بنقود زوجته فيما يبدو.. فهناك علاقات كثيرة غير مفهومة فى هذا الفيلم.. ثم يطلب موافقة ما على المشروع من مدير الشركة أو الادارة التى يعمل بها صديقه والذى يعترض فى البداية ثم يوافق لسبب غير مفهوم أيضاً.. بالنسبة لى على الأقل.. فكل ما فهمته من هذا اللف والدوران أن الفيلم يريد أن يقدم «عطيل» عصريا بأن يجعله أحد رجال الاستثمار والانفتاح ومشروعات الفراخ.. وهى مسألة مفتعلة تماما ومفروضة على الفيلم لأنها سرعان ما تضيع عندما تتصاعد الأحداث إلى الخط الرئيسى «لعطيل» العادى جدا الذى قدمه لنا شكسبير: أى الزوج الذى يسمع لوشاية صديقه الحميم بخيانة زوجته فيقتلها وهى بريئة.. وهى مسألة تحدث فى «أحسن العائلات» وعلى مدى العصور وفى كل المجتمعات «المنفتحة» و «المنغلقة» معاً.. خصوصا أن السيناريو لم يعكس جو رجال الاعمال والمشروعات والصفقات على حكاية الشك والغيرة الا من باب افتعال مواقف الاحتياج إلى فلوس ومجوهرات لاستكمال المشروع وفى علاقات واهية جدا بالخط الاصلى وليست حتمية كما تقتضى الدراما..

وطالما أن هناك «عطيل» و «ياجو».. فلا بد أن تكون هناك «ديدمونة» بالطبع وهى هنا «دنيا» - ولاحظ التشابه فى الاسمين - أو نورا.. التى نفهم أن حبا كان يربطها بنور الشريف فى الماضى ولكنه توقف لانه كان فقيرا فيما يبدو ثم عاد فاشتعل بعد أن تقابلا مرتين بالصدفة فأصبح ممكنا أن يتزوجا رغم معارضة أسرتها الثرية.. والتى تعود فتوافق مثل تحولات كثيرة غامضة فى هذا الفيلم..

ومن أول لحظة لمعاودة قصة الحب فالزواج.. نلاحظ أن يحيى الفخرانى أو «ياجو»

حاقد جداعلى صديقه الناجح فى الحب والعمل معاً.. وهو الذى يؤكد لنا الفيلم طول الوقت أنه كان صديق عمره.. ودون أن يقدم لنا سببا واحدا منطقيا لهذا التحول المخيف من أقصى الحب والصداقة إلى أقصى الكراهية.. فحتى لو أصبح أحد الصديقين ثريا بينما بقى الآخر فقيرا فليس هذا سببا كافيا للكراهية التى تتحول فيما بعد إلى كل هذا الشر دون تفسيرات منطقية لشخصية الصديق الحاقد نفسيا وماديا واجتماعيا.. ولكننا لا نرى شيئاً من ذلك سوى أن الصديق بدأ يحسد صديقه ويحقد عليه فجأة ويخونه.. وفى المقابل يبقى الصديق الطيب نور الشريف على حبه وثقته المطلقة بصديقه ودون أن يفطن لأى تحول أو يستريب فى أى مؤامرة.. ولمجرد أن «عطيل» عند شكسبير نبيل شديد الطيبة والصفاء وقابل لتصديق أى شىء ..

ثم تجئ حكاية المنديل الذى أهداه عطيل لزوجته ثم سرقه ياجو مدعيا أن ديدمونه نسيته عند عشيقها.. لكي يحولها الفيلم إلى «خرزة زرقاء» ورثها نور الشريف من أمة وأهداها لزوجته نورا فوقعت منها على الشاطئ وأعطاها للزوج كدليل على الخيانة.. وبعد عدة مؤامرات مفتعلة يدبرها الصديق الكاذب وتنفذها كل الاطراف كالاطفال البلهاء وبلا أى تفكير.. يتأكد الزوج من خيانة زوجته.. فيهم بقتلها لولا أن كلباً متوحشا لم يكن موجودا عند شكسبير يهجم فجأة على يحيى الفخرانى فينهشه وتنكشف الحقيقة فى اللحظة الاخيرة فلا يقتل نور الشريف زوجته نورا.. لاننا فى فيلم مصرى لابد أن ينتهى نهاية سعيدة ورغم أنف شكسبير الذى جعل عطيل يقتل ديدمونة دون تدخل أى كلاب لانقاذ الموقف !

ولكن المذهل – سواء بمنطق شكسبير أو حتى بمنطق السينما المصرية – أن زوجها يكتشف كل هذا الشر فى صديقه الذى كاد يدمر حياته.. يترك صديقه هذايمضى بسلام ليضع قليلا من «الميكروكروم» على عضة الكلب.. وعندما تسألة زوجته عما يجرى فى هذا العالم الغريب المعزول عن عالم الانفتاح وطوال النصف الثانى كله تقريبا من الفيلم فى فيلا وحيدة على شاطئ العجمى.. يقول لها ببساطة: «بلاش تفهمى أحسن.. بلاش.. دى مش غلطتى.. ولا حتى غلطته هو كمان.. دى غلطة الزمن اللى عايشين فيه!».. وتصبح هذه «مورال» هذا الفيلم أى حكمته الاخلاقية.. دون أن نفهم أى زمن يقصده.. هل هو زمن الانفتاح ومزارع الدواجن أم زمن شكسبير.. وما هى علاقة الزمن بقصة غدر وخيانة وغيرة لا زمن لها ؟.

ومع كل ذلك.. فليست المشكلة فى فيلم «الغيرة القاتلة» هى هذه التفصيلات فى

مناقشة الاحداث أو الشخصيات.. وانما فى لجوء سينمائينا الشبان إلى الأدب العالمى وإلى شكسبير بالذات دون فهم أو تحليل أو وعى بما يفعلون.. ومن هنا تفشل كل محاولاتهم لتمصيرها أو محاولة ربطها بعالمنا.. حتى لو تظاهروا بأنهم يتحدثون عن مزارع الفراخ.. فشكسبير هو شكسبير.. وهو عالم خاص تماما ولذلك حاولت السينما العالمية أن تقدمه فى إطاره الاصلى حتى لو اختلفت الرؤى والمعالجات.. لان هاملت لا يمكن أن يكون إلا هاملت.. وعطيل يجب أن يظل عطيل.. وهذا هو الدرس الأول فى الشكسبيريات.. ومن الصعب جدا أن يصبح عطيل عمر أو برعى ..

وليت صانعى فيلم «الغيرة القاتلة» حاولوا أن يقرأوا أولا هذه السطور لاحد أهم أساتذة الدراما الشكسبيرية: أ. س. برادلى الذى أنقل عنه من مقدمته الشهيرة «لعطيل» – ترجمة جبرا ابراهيم جبرا – قوله: «ان عطيل – من بين ابطال شكسبير – اشدهم رومانسية على الاطلاق، واحد أسباب ذلك حياة الحرب والمغامرة الغريبة التى عاشها منذ طفولته. أنه لا ينتمى إلى عالمنا، ويبدو أنه يدخله من حيث لا ندرى كانه قادم من عالم العجائب !» .

فاذا كان برادلى الانجليزى الذى كتب هذا فى بداية القرن يعتبر «عطيل» غريبا عن عالمهم.. فكيف يصبح قريبا من عالمنا نحن فى مصر ٨٣؟.. وكيف يمكن تجاهل أنه كان حالة شكسبيرية خاصة جدا باعتباره نبيلا مغربيا أسود اللون وجد نفسه فجأة يعيش فى فينسيا ويتزوج امرأة بيضاء.. وهنا أيضاً أقرأوا برادلى: «وفى حالة عطيل، بعد التمهيد الطويل الماكر، يأتيه الان ايحاء يزيد الطين بلة، وهو الايحاء بأنه ليس ايطاليا، بل ولا أوربيا، وبأنه يجهل كليا افكار نساء البندقية وأخلاقياتهن المألوفة – التى لا تعتبر الخيانة الزوجية من كبائر الامور.. على عكس نظرته هو اليها.. وان من المستحسن لعطيل أن يرضى بالوضع كأى زوج ايطالى ! .

يا اخوانا حتى النقل من الادب العالمى له أصول وقواعد ..!

ولكن يا عزيزى عاطف الطيب.. «سواق الاوتوبيس» يغفر لك أى غيرة.. مهما كانت قاتله ! .

– مجلة «الكواكب» – ١٠/ ٥ / ١٩٨٣.

«حادث النصف متر» فى أتوبيس لانعرفة!

استطاع أشرف فهمى فى السنوات القليلة الماضية أن يصبح واحدا من أهم مخرجى الجيل الأوسط.. أى الجيل الذى لم يعد ممكنا اعتباره «شابا» بعد ظهور جيل آخر من المخرجين الجدد الاكثر شبابا.. وكانت أحدى ميزات أشرف فهمى الهامة أنه بعد أن «تاه» قليلا فى بعض الافلام التى كان يدهشنا فى حينها أن تحمل اسمه.. استطاع أن يخرج من هذه المرحلة «المستسهلة» فى حياته الفنية إلى مرحلة أكثر نضجا ومسئولية يستعيد فيها نفسه واسمه ويقدم عددا من الافلام الجيدة حقا والتى تعكس وعيا أعمق بالسينما وبضرورة ربطها بالبلد الذى ينتجها وحتى بالمستوى الحرفى الجدير به هو نفسه ..

ولكن مثل كل فنان فى العالم كانت لأشرف فهمى أيضاً نقاط صعوده وهبوطه.. ولست أعتقد أنه يمكن أن يضع اخر أفلامه **«حادث النصف متر»** فى عداد أفلامه الاخيرة القوية والتى كان ممكنا اعتبارها «مرحلة نضج أشرف فهمى».. بل لست اتصور أنه كان وهو يخرجه يحاول أن يقدم كل ماعنده.. وهى مفارقة تبدو غريبة نوعا وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع روائى جيد هو صبرى موسى الذى كتب السيناريو بنفسه أيضاً.. مما كان يوحى لنا قبل مشاهدة الفيلم بأن إضافة جديدة لابد ستضاف إلى «مرحلة نضج أشرف فهمى» ..

وصبرى موسى حالة مثيرة للدهشة فى السينما المصرية.. فهو من أفضل روائينا الشبان بلا أدنى شك رغم اقلاله الواضح فى العمل.. ثم هو حتى فى مجال الكتابة للسينما كان أكثر اقلالا.. ولكن أحدا لا يستطيع أن ينسى له سيناريو وحوار **«البوسطجى»** أحد افضل الافلام ليس فقط بالنسبة لمخرجه حسين كمال بل وفى تاريخ السينما المصرية كلها.. وفى العرض الاخير لهذا الفيلم فى التليفزيون منذ نحو شهرين.. جاءتنا الفرصة مرة ثانية وبعد كل تلك السنوات لاعادة تأمل مدى

البراعة والعمق فى صياغة «البوسطجى» صياغة سينمائية على أعلى مستوى يقرب من المستويات العالمية بلا مبالغة.. مما يؤكد موهبة صبرى موسى فى الكتابة السينمائية التى لا يمكن أرجاع الفضل فيها إلى دنيا البابا شريكته فى كتابة «البوسطجى» والا لكانت قد لمعت بمفردها فى هذا المجال بعد ذلك.. والتى كان مثيرا للدهشة ايضاً الا تؤدى بكاتب سيناريو «البوسطجى» إلى الاستمرار بقوة فى السينما المصرية وانما – على العكس – أن يتوقف تقريبا ..

فاذا كان صبرى موسى فى «البوسطجى» يحقق هذا المستوى وهو يكتب السيناريو عن قصة ليحيى حقى.. فقد كنا نتصور أن يسيطر على أدواته أكثر وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع عمل من خلقه هو بالكامل.. ولقد أعجبت هذه الرواية كل من قراها منشورة منذ سنوات.. بحيث يظل غريبا أن تظل أقوى وهى رواية مقروءة منها بعد أن أصبحت فيلما سينمائيا.. رغم ما تضيفه السينما بالطبع من قدره على التجسيد والتعبير بامكانيات أوسع.. لا سيما اذا توفر لها مخرج بامكانيات أشرف فهمى ..

ولكن هناك شيئاً ما يشوب «حادث النصف متر» الفيلم يبدو أنه افلت من صبرى موسى وأشرف فهمى معا ولا أستطيع شخصيا أن اضع يدى عليه ..

محمود ياسين الشاب البسيط الذى يحمل ذكرى من طفولته لقهر أبيه صلاح نظمى ضخمت فى ذهنه من جسامة علاقة الرجل والمرأة ومفهوم العيب والشرف والأخلاق بشكل عام.. يقع فى حب فتاة – نيللى – قابلها بالصدفة فى أتوبيس ادى الزحام فيه وتعرضه لحادث محتمل إلى تعارفهما العابر ولكن ما الذى دفع بالشاب إلى التعلق بهذه الفتاة والرغبة الملحة فى الارتباط بها بالزواج؟.. وبعد عدة ملاحقات يعرض عليها حبه بالفعل حيث نفاجأ معه بنموذج للفتاة الجديدة العاملة المتفتحة التى تحمل قيما واضحة ومستقيمة تجعلها تصارحه قبل الزواج بتورطها السابق مع خطيبها الذى استشهد فى الحرب.. وهو اعتراف جسور وشريف من فتاة لا تريد أن تخفى شيئاً من ماضيها عن زوج المستقبل.. لانها بقيمها الواعية والبريئة لا ترى فيها جريمة بالمعنى التقليدى أكبر من جريمة الانكار والتظاهر بالمثالية الكاذبة نفسها.. ويبدو الشاب متفتحا هو الاخر ومتغلبا على قيمه الشرقية عندما يتقبل هذه «الخطيئة» من فتاته بل ويمنح نفسه الحق فى تكرارها معها هو نفسه تحت دعوى الزواج المقبل.. ولكن افكاره الشرقيه الكامنة فى اعماقه والتى يتظاهر بنسيانها.. سرعان ما تستيقظ

كالعادة فلا يحتمل فكرة أن يتزوج فتاة منحته نفسها كما منحتها لرجل سابق حتى تحت دعوى الزواج المقبل.. وهنا ترفض الفتاة نفسها رجلا كهذا لا يمكن أن يغفر ما يتظاهر بقبوله.. فتتركه لتتزوج شابا آخر من أقاربها هو مجدى وهبة ..

وعلى مستوى مواز يقدم الفيلم نموذجا مناقضا لسعيد صالح صديق البطل الذى يعيش مطمئنا تماما إلى أن أفضل وسيلة للزوج هى أحضار «فتاة ساذجة من البلد» تصون «شرفه» باعتبارها «قطة مغمضة».. إلى أن يكتشف خيانتها له مع صبى المكوجى!.. وهنا ينهار المفهوم الشرقى التقليدى للشرف وليثير الفيلم تفكيرنا حول القيمة الحقيقية للأخلاق.. هل هى من خلال التجربة والخطأ ثم الاستفادة من هذا الخطأ وتجاوزه.. أو التصور الساذج «للبراءة» الذى يخفى وراءه كل مباذل العالم؟.. وبمعنى آخر يطرح الفيلم تساؤله الأساسى حول أسلوبين فى الحياة.. المفهوم الجديد المتفتح الذى يمارس حق الخطأ والصواب مادام يعترف ويدفع الثمن بشجاعة.. أم مفهوم «الصون والعفاف» التقليدى الساذج والشكلى حتى لو أخفى وراءه كارثة حقيقية ولكنها محجوبة عن الأعين بكم كبير من المظاهر الكاذبة والجبانة !..

القضية خطيرة فعلا خصوصا فى مجتمع شرقى يعطى وزنا كبيرا لهذه المقاييس الاخلاقية بمفهومها الحرفى والراسخ عندنا جميعا مهما تظاهرنابالتفرنج أو التقدم. ولكنها فى الفيلم تعكس صدى باهتا لا يشدنا إلى هذا الحد ولأسباب غامضة.. هل لأن المجتمع الحديث أصبح مشغولا بمشاكل أكثر الحاحا من مفهوم العفة والفضيلة وشرف البنت الذى هو «زى عود الكبريت»؟.. هل لأن الفتاة المصرية الجديدة أصبحت هى نفسها عنصرا اجتماعيا أكثر ايجابية وممارسة للواجبات والهموم الاجتماعية الأكثر حدة؟.. هل لأن مشاكل الحياة اليومية للمرأة والرجل معا – وبالذات للشباب المقدم على الزواج أصبحت هى الشقة والجهاز والطبيخ والمواصلات وليست عود الكبريت ؟.

لست أدرى بالتحديد.. ولكن «حادث النصف متر» يبدو حادثا فى عالم غريب وبعيدا عنا بالآف الكيلومترات.. ويبدو أن كل العاملين فيه كفيلم لم يكونوا فى أحسن حالاتهم.. وكأنهم هم ايضاً لم يكونوا مقتنعين تماما بما يتحدثون عنه فى عام ١٩٨٣.. حيث مشاكل الاتوبيسات مختلفة كثيرا عن ذلك !.

– مجلة «الاذاعة» – ٧ / ٥ / ١٩٨٣ .

«العذراء والشعر الأبيض»

تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان كان !

قد يكون غريبا بعض الشيء أن يسافر الانسان إلى مهرجان عالمى لكى يشاهد فيلما مصريا مازال معروضا فى نفس الوقت فى القاهرة.. ولكن مشاهدة الافلام المصرية فى دار عرض عادية ووسط زحام وصياح الجمهور أصبحت تجربة صعبة أن لم تكن مستحيلة.. وهكذا وجدت نفسى انتهز فرصة عرض ستة افلام مصرية جديدة فى سوق مهرجان كان الذى انتهى منذ أسبوع لكى أشاهد الفيلم الوحيد الذى لم أكن قد تمكنت من مشاهدته فى القاهرة وهو **« العذراء والشعر الأبيض»**.. أولا لكى أشاهده فى ظروف افضل.. وثانيا لكى أنقل لكم تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان دولى ووسط جمهور أوربى.. ولكى أحاول أن اتخيل كيف تراه العين الأوربية ..

وصحيح أن الفيلم عرض ضمن اطار السوق.. وحيث لا شروط ولامواصفات خاصة لاشتراك الافلام سوى دفع ايجار صالة وتحديد مواعيد العرض مقدما.. ولكننا نتمنى بالطبع أن تشترك أفلامنا بعد ذلك فى مسابقات المهرجانات أو حتى فى البرامج الرسمية على هامش هذه المسابقات والتى غالبا ما تكون أكثر أهمية.

عرض «العذراء والشعر الأبيض» عدة مرات فى احدى القاعات الصغيرة المخصصة لافلام سوق مهرجان كان.. وهى صالة تتسع لنحو خمسة وثلاثين مقعدا ومخصصة بالطبع للموزعين والمنتجين بهدف التسويق.. ولم تكن القاعة مليئة بالطبع نتيجة للنقص الواضح فى الدعاية لافلامنا وسط الضجة الهائلة والمكثفة حول مئات الافلام والتى تتكلف مبالغ طائلة.. لكن بدأت اتخيل نفسى واجدا من هذا الجمهور

الاجنبى القليل الذى يشاهد الفيلم بعين مختلفة قطعا عن عيوننا نحن «المدربة» على السينما المصرية.. فكيف يمكن أن أرى هذا الفيلم ؟

الملاحظة الأولى هى أن العناوين طويلة جدا وغير مشوقة.. وفى نفس الوقت تغطيها موسيقى أجنبية من إعداد طارق شرارة بحيث لا تعطى طابعا مميزا لموسيقانا .. وهنا نخسر أول عنصر جذب لشخصية محددة للفيلم المصرى .

وفى مساحة العناوين كانت نبيلة عبيد قد طلقت من زوجها بعد زواج دام أثنى عشر عاما لأنه لا ينجب اطفالا وهى تبحث عن اشباع عاطفة الامومة القوية لديها وعن شغل فراغ حياتها المجدبة.. وهكذا ورغم ان هذا يبدو سببا غريبا للطلاق عند المتفرج الاوربى الذى لا يعتبر هذه مشكلة كافية وحدها لانهاء حياة زوجية طالت كل هذا الوقت.. الا أنها كانت اساسا جيدا يبدأ بعده الفيلم ..

تعود نبيلة عبيد المطلقة لتعيش فى بيت أمها مريم فخر الدين.. وهنا نلاحظ مرة أخرى أن البيت هو قصر فخم لاننا نفهم أن هذه الاسرة ثرية.. ولذلك تتحرك الشخصيات غالبا فى أجواء القصور والأندية وحمامات السباحة المعروفة.. وهنا يفقد الفيلم عنصر آخر من عناصر الجذب والتميز .. لأن هذه الاجواء قريبة من الاجواء الأوربية.. ونحن لن نجاريهم بالطبع فى مسألة السيارات وحمامات السباحة.. بينما هم متشوقون جدا للبحث عن «سينما مختلفة» من مجتمعات مختلفة ومتميزة وعن طابع محلى خاص ومستقل لسينما البلد الذى جاء منه الفيلم ...

وكأى مطلقة مصرية تقع نبيلة عبيد فى الفراغ والملل وفى محاصرة أمها لها : اخرجى.. لا تخرجى.. حاسبى من كلام الناس عن المطلقات.. وبديهى أنها مشاكل غريبة جدا عند المتفرج الاوروبى الذى لا يفهم اولا آن تتدخل الأم فى حياة ابنتها سواء كانت مطلقة أو غير مطلقة.. وحيث المرأة قوية ومستقلة تماما سواء وهى متزوجة أو مطلقة ..

وذات مرة تتأخر نبيلة عبيد فى الخارج.. فتقلق امها مريم فخر الدين عليها جدا.. ولكنها تقول للخادمة ببساطة وهى تقف فى مواجهة الكاميرا: «ناولينى التليفون علشان أشوف اتأخرت ليه !».. وهنا اتصور أن المتفرج الاجنبى لابد سيتساءل : لماذا تقف هذه السيدة جامدة هكذا فى وسط الكادر وتطلب من أحد أن يحضر لها التليفون.. ولماذا لا تتحرك لتتكلم فيه هى بنفسها أينما كان ؟.. وهى اسئلة قد تبدو بسيطة جدا ولكنها تعكس ايقاع الفيلم المصرى بل والانسان المصرى نفسه اذا كان



«العذراء والشعر الأبيض» إخراج : حسين كمال ١٩٨٣

يقف هكذا حقا ليتصور ولا يريد أن ينتقل حتى الى التليفون !

وبينما تقف نبيلة عبيد لتروى الزهور فى حديقة ضخمة جدا تسمع من أمها أن هناك مشكلة ما فى «بيت الجيزة».. فنفهم أن هناك كذا بيت.. وان هذه العائلة الغريبة التى نعرف منها أما وابنتها فقط لابد عائلة مليونيرات.. وهنا سيأخذ المتفرج الاجنبى فكرة خاطئة من المجتمع المصرى الذى تمثله هذه الشخصية الرئيسية فى الفيلم.. خصوصا عندما يصدم بعد قليل جدا بتناقض هائل مع نموذج آخر تماما من هذا المجتمع فقير جدا بالصدفة هو الآخر.. ودون أى تفسير أو تحليل أو حتى تعليق على أسباب هذا التناقض الاجتماعى الشاسع حتى أننا لا نعرف ماذا يعمل الطرف الغنى والطرف الفقير بالضبط ولا فى أى واقع اجتماعى محدد أو حتى زمن أو بلد مميز يعيشان.. لان أى بشر آخرين لا يظهرون فى هذا الفيلم سوى شخصياته القليلة المعلقة فى الفراغ أو فى الديكورات .

وينتظر المتفرج الاجنبى بالتأكيد من فيلم مصرى أن يحدثه عن واقع مصرى واضح ومدروس والاوضاع فيه محددة والعلاقات مبررة.. لانه قد يسمح لبعض فنانيه هو أن يحدثوه عن أشياء مجردة أو مطلقة من باب الترف.. ولذلك فانه يرحب كثيرا

بافلام العالم الثالث التي تحدثه عن مجتمعها بحسم واضح وتقدم له شيئاً مختلفاً عما يعرفه هو.. بل ويمنحها الجوائز أحيانا لهذا السبب وليس لتقدمها الفنى..

ولذلك يبدو غريبا - حتى بالنسبة للمتفرج المصرى نفسه - ما يحدث بعد ذلك حين تذهب مالكة بيت الجيزة لتبحث مشكلة الساكن الذى استولى على شقة اقاربه بالقوة.. فتقع فى حبه بدلا من أن تطرده ولمجرد أنها وجدته شابا بائسا بؤسا شديدا بعد موت أمه وسقوطه مريضاً.. فاذا بها تمنحه الشقة وترعاه فى مرضه وتتبناه تقريبا بعد ذلك.. وهى مسائل لا تحدث من أصحاب العمارات فى مصر بالذات - ولا حتى فى كمبوديا - وانما من الملائكة.. ولكنها يمكن أن تحدث فقط فى قصص أحسان عبد القدوس.. وليس هناك سبب واحد معقول لان تبالغ السيدة الجميلة الثرية فى عواطفها المفاجئة لهذا الشاب البائس إلى حد الزواج منه سوى أنه الشاب الوسيم محمود عبد العزيز بالتحديد لانه حتى خروجها من تجربة زواج فطلاق فاشلة لايبرر هذا الحب الملائكى الصاعق فالزواج غير المتكافئ بل وغير الممكن عمليا .

ولكن ما يحدث بعد ذلك أغرب بكثير.. فالزوجة تقرر أن يصبح زوجها الشاب البائس الذى لا نعرف شيئاً عنه على الاطلاق رجلا ناجحا.. فيجئ الحل السحرى على طريقة السينما المصرية.. يكفى فقط أن تقدمه فى أحدى الحفلات لرجل الأعمال سليم بك الانصارى الذى يطلب منه بالحاح شديد جدا أن يعمل معه فى التصدير والاستيراد.. ورغم أننا لا نعرف ما هى المواهب العبقرية الخارقة لهذا الزوج الشاب ولا جتى نوع عمله أو دراسته.. فان سليم بك الانصارى هذا يبدو شيئاً هلاميا غامضا ولكنه قادر فى نفس الوقت على صنع شبان ناجحين ومليونيرات أخرين بماكينة سحرية.. وفجأة يتحول محمود عبد العزيز إلى دكتور فى شئ لا نعرفه وإلى رجل أعمال ناجح جدا.. ولمجرد أنه وجد وراءه أيضاً امرأة تدفعه إلى النجاح.. وهى مسألة لا تحدث ايضاً الا فى قصص احسان عبد القدوس وكما حدث من قبل فى «**الخيط الرفيع**» ..

والواقع أن كل هذا الجزء الأول من الفيلم مقدمة لالزوم لها ولا علاقة بما يحدث بعد ذلك وهو الموضوع الرئيسى الذى يدور الفيلم ويلف حوله من اللحظة الأولى.. وهو بحث نبيلة عبيد عن أشباع عاطفة الأمومة الجامحة لديها.. فهى تكتشف بعد عملية جراحية فاشلة أنها هى غير القادرة على الانجاب.. وهو مالا بد أن يثير

التساؤل حول سكوتها طيلة اثنى عشر عاما من الزواج الأول قبل أن تجرى هذه العملية.. وهنا تقرر أن تتبنى طفلة جميلة من ملجأ لليتامى ..

ويكون قد مضى من «العذراء والشعر الأبيض» ثلثه الأول بالكامل قبل أن يبدأ موضوعه الاصلى.. وقبل أن نتعرف على أى عذراء أو شعر ابيض.. فبعد عشرين عاما تقريبا أو نحو ذلك يكون شعر محمود عبد العزيز قد أصبح أبيض.. وتكون الطفلة الصغيرة المتبناة قد أصبحت فتاة ناضجة مثيرة هى شريهان.. التى يريد الفيلم أن يتحدث عن وقوعها فى حب أبيها بالتبنى محمود عبد العزيز وعلى النحو الذى يلف ويدور حول عقدة «لوليتا» المعروفة ..

ولكن الفيلم لم يستطع فى الواقع أن يحدد لنا بوضوح مقنع كيف تصورت الابنة المتبناه كل هذا الوقت أن نبيلة عبيد هى أمها الحقيقية رغم أنها كانت تعرف حتى وهى طفلة «أن أمها فى السما».. وأن محمود عبد العزيز ليس أباها الحقيقى هو الآخر وانما هو زوج أمها ولمجرد أن يصبح هناك مبرر لان تقع فى حبه معجبة بعظمته ووسامته وشعره الأبيض وإلى حد رفضها للعلاقة الطبيعية مع شاب فى مثل سنها هو ممدوح عبد العليم ..

وتصورى أن الفيلم ترك هذه العلاقة الثلاثية غامضة أو عائمة لمجرد أن يقدم مادة مثيرة عن حب شيريهان لزوج أمها محمود عبد العزيز.. ولكى يسئ إلى موضوعه الاساسى الذى كان يمكن أن يكون قويا فى ذاته.. باستعراضات شيريهان التى يريد البعض باصرار أن تصبح الطفلة المعجزة الجديدة للسينما المصرية.. لإنوثتها ومايوهاتها ومحاولاتها المستميتة لان تصبح نجمة اغراء.. وهو شىء منفر جدا ومثير للقشعريرة بالنسبة لممثلة مازالت اقرب للطفولة منها للانوثة ..

وكل ما نراه بعد ذلك من ظهور الأم الحقيقية لشريهان فجأة بعد اصابتها فى حادث.. واضطرار نبيلة عبيد لمصارحتها بأنها ليست أمها الحقيقية.. ثم حيرة الابنة بين الأمين.. ثم محاولتها للهرب والتمرد بعد هذه الصدمة.. كل هذا يعيدنا مرة أخرى وبعد ثلاثين سنة إلى عالم يوسف وهبى القديم المستهلك عن أطفال الملاجئ اليتامى والأم الحقيقية والأم غير الحقيقية.. وهو عالم أصبح خارجا عن التاريخ والواقع الحالى الذى نريد أن نتعامل به مع مهرجان كان أو حتى مع متفرجنا المصرى نفسه الذى يريد أن يرى شيئاً عن مشاكل الأمهات الحقيقيات مع بناتهن الحقيقيات فى عالم ١٩٨٣ .

ولابد أن تبدو هذه الاشياء مدهشة وقادمة من عالم خرافى بالنسبة لمتفرج مهرجان كان.. وهو لابد سيندهش جدا عندما تطلب مريم فخر الدين من خادمتها مرة أخرى أن تحضر لها التليفون لتكلم الكوافير.. وعندما تحتج نبيلة عبيد مالكة البيت لانها سمعت صوت امرأة فى شقة محمود عبد العزيز الساكن عندها وقبل أن تعلم أنها اخته.. ثم عندما يرى هذه الاخت تسحب وراءها ستة أطفال ومع ذلك تقول أنها ستكتفى بذلك ولن تصنع مثل اختها الكبيرة .

ولكنها مشاكلنا ولابد أن تنعكس بالطبع على أفلامنا.. ولكن الفيلم بمنظورنا نحن فيلم جيد من حيث الصنعة المتقنة لمخرجه حسين كمال وكاتبة السيناريو والحوار البارعة كوثر هيكل التى حاولت أن تصنع شيئاً نظيفاً وجذابا من قصة مستهلكة تتحدث فى الفراغ لان قصص إحسان عبد القدوس - وعلى مسئوليتى الشخصية - أصبحت خارجة على التاريخ وعلى السينما وعلى عكس ما يتصور المنتجون الذين ما زالوا يجرون وراء الأوهام القديمة ..

فى الفيلم بعد ذلك أداء جيد لممثل يتقدم باستمرار هو محمود عبد العزيز ولكن فى حدود الشخصية التى لا تخدمه كثيرا.. أما نبيلة عبيد فهى ممثلة تدهشنى حقا بنضجها الواضح من فيلم إلى فيلم.. وهى هنا تحمل فيلما كاملاً على كتفيها وفى دور صعب حقا ملئ بالمواقف والانفعالات المتباينة تؤديها جميعها بصدق واقتدار وتصل إلى قمتها فى تعبيرها عن ابشع لحظات المرأة عندما تكتشف بعد فشل العملية أنها غير قادرة على الانجاب.. بل أن لدى مفاجأة لن يصدقها أحد وأتحمل مسئوليتها كاملة: وهى أن أداء نبيلة عبيد فى هذا الفيلم افضل من أداء هانا شيجولا الفائزة بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان كان عن فيلم «قصة بيرا» الايطالى.. أقول قولى «المجنون» هذا ويعلم الله أن معرفتى الشخصية بنبيلة عبيد لا تزيد كثيرا عن معرفتى بهانا شيجولا !!.

- مجلة «الكواكب» - ٣١ / ٥ / ١٩٨٣ .

الحنين إلى سينما «الديناصورات» !

عندما كان كارم محمود نجما «ودسته مناديل» عنواناً لفيلم !

الافلام المصرية القديمة والجديدة التى عرضها التليفزيون فى الاسبوعين الماضيين لم تعد قديمة ومكررة فقط.. وانما تقدم صورة بالغة الكآبة للسينما المصرية.. لأن احدا مازال لا يدرى بالضبط ما هى القاعدة التى تحكم اختيار هذه الافلام للعرض فى التليفزيون.. ولا ما هى القاعدة التى تحكم شراءها اصلا ..

وليست المسألة مسألة قديم أو جديد.. ففى السينما المصرية القديمة افلام جيدة بلاشك لم تفقد قيمتها ولا تشويقها ولا رغبة المشاهد فى اعادة رؤيتها أكثر من مرة.. وفى السينما الجديدة - نسبيا على الاقل - افلام جيدة ايضاً صالحة للعرض على جمهور البيوت.. ولكن ما يتم التعاقد عليه من القديم والجديد معا.. أو على الاقل ما يذاع بالحاح.. هو الاسوأ دائماً ولسبب غامض..

وهناك وهم شائع بأن الافلام المصرية القديمة أفضل من الجديدة.. وقد يكون هذا صحيحا فقط فيما يتعلق بان الاهتمام بالانتاج والجدية فى العمل كانت أفضل .. ولكن «التحف» التى يذكرنا بها التليفزيون بين وقت وآخر.. تؤكد أن المستوى زمان كان بالغ السذاجة رغم هذه العناية فى الانتاج وفى «خدمة» الفيلم بكل عناصره.. فلعل السينمائيين زمان كانوا افضل وأكثر جدية حقا.. ولكن السينما نفسها كانت أسوأ وأحيانا أكثر «هبلا».. ومع بعض الاستثناءات بالطبع ..

وفيلم **«دستة مناديل»** مثلا الذى اذاعه التليفزيون صباح الاحد فى الاسبوع الماضى - أى فى وقت مشاهدة جيد - يذكرنا بالمخرج وكاتب السيناريو عباس كامل أطال الله عمره.. والذى كان «ظاهرة» فى السينما المصرية فى وقت من

الاوقات.. حيث كان غزير الانتاج أولا بحيث لا تخلو السوق من فيلم له أو فيلم لأخيه المخرج الراحل حسين فوزى ..

ثم كان عباس كامل متعدد المواهب ثانيا.. فهو مؤلف ومخرج ورسام كاريكاتير فى الاساس ولذلك كان يغلب على افلامه ليس فقط الطابع الكوميدى الخفيف الغنائى الراقص.. وانما حتى الكاريكاتيرى.. حيث لا تحكم شخصياته ولا أحداثه أى قاعدة أو منطق.. وانما يمكن أن تحكمها المبالغة والجرأة الشديدة وأحيانا «العبث» الذى يصل إلى حد الجرأة والابتكار المحمود احيانا.. وغير المحدود غالبا.. بحيث تحس أن عباس كامل كان فنانا حقيقيا رأسه ملئ بالافكار ولكن ينقصه شىء ليصبح عبقريا ؟.

ويمكن أن ينطبق على عباس كامل تعبير «سينما المؤلف» الذى عرفته السينما الاوربية – والموجة الفرنسية الجديدة بالذات – بعده بعشرين سنة.. أى سينما الشخص الواحد الذى يكتب أفلامه ثم يخرجها بتصوره هو الخاص وكما تنبع منه وحده.. ونحن الان نرفض هذه الافلام بعقولنا.. ولكننا كنا نحب افلام عباس كامل جدا ونحن أطفال.. وربما مازلنا نحبها الان.. لانها أفلام غريبة مليئة بالطرائف ويمكن أن يحدث فيها أى شىء.. وعندما كنا نسجل برنامج «نجوم وافلام» للتليفزيون روت لنا الفنانة تحية كاريوكا وهى لا تمسك نفسها من الضحك.. أن عباس كامل عندما كان يخرج افلام عبد العزيز محمود كان يحدث أن يتخانق معه فى نصف الفيلم.. فيقرر فورا وفى البلاتوه إدخاله السجن.. ويلبسه بالفعل قميصاً من الخيش يكتب على صدره رقما.. ثم يخفيه من الاحداث لبعض مشاهد.. وعندما يعود يوحى إلى أحدى الممثلات أن تقول له: «مناخيرك قد القلقاسة!».. وهى جملة ليست فى الحوار الاصلى بالطبع.. اذا كان هناك حوار أصلى من البداية !.

واعترف رغم كل ذلك بأننى مازلت أحب أفلام عباس كامل إلى أقصى حد.. لاننى أجد فيها شيئاً من طفولتى بل ومن طفولة السينما نفسها.. وحيث نجد نماذج حية «للسينما الحرة».. ليس بالمعنى الذى عرف عن السينما الانجليزية الجديدة فى بداية الستينات.. بل بمعنى أن المخرج حر.. وكاتب السيناريو حر.. وكل ممثل حر.. يقول ويفعل ما يشاء.. وكثيرا ما ينتج عن ذلك أشياء ظريفة ومبتكرة.. وهذا عنصر هام جدا ينقص افلامنا الجامدة المكررة على أى حال !.

ولكنها سينما تبدو لنا الان ونحن نراها فى التليفزيون بعد عشرين أو حتى ثلاثين

سنة.. كما لو كانت سينما قادمة من عصر «الديناصورات».. وهو العصر الذى كان لابد أن «ينقرض» مع منطق الزمن والمنطق والمعقول .

ومع ذلك فقد أستمتعت جدا بفيلم **«دستة مناديل»** لانى الغيت عقلى تماما وجلست اتابعه بعين الطفل وبراءته وانبهاره بالاشياء كأنه فى «سيرك» أو «ملاهى» !..

وقد حاولت أولا أن اذكر سنة انتاج هذا الفيلم.. وتساءلت لاول مرة: لماذا لا نكتب فى عناوين افلامنا سنة الانتاج كما يحدث فى الافلام الاجنبية ..

ولكن لابد أن يكون تاريخ «دستة مناديل» بعد ثورة يوليو ٥٢.. لان عناوينه نفسها تحمل صورة للمطربة اللبنانية الاصل نجاح سلام وهى تغنى فى الجانب الايسر من «الكادر» اغنية: «صفر يا وابور واجرى شوية.. وصلنى قوام الاسماعيلية.. عاوزة أوفى النذر اللى عليا».. وهى أحدى الاغنيات «الوطنية» التى شاعت بعد الثورة.. والتى ليس لها فى نفس الوقت أى علاقة بأحداث الفيلم بعد ذلك.. ولكنها أحدى «تقاليع» عباس كامل.. الذى أراد أن يستغل نجاح هذه الاغنية لهذه المطربة التى كانت جديدة حينذاك وكانت جميلة وصبية حقا.. وهو يدفع بها إلى السينما التى لم تنجح فيها بعد ذلك مثل كثير من المطربات اللاتى توقفن بعد فيلم أو فيلمين.. ولكنه يغامر بها أمام نجوم «مضمونين» جدا وجياد رابحة فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. مثل كارم محمود مثلا الذى كان نجما سينمائيا ومطربا أول مثله مثل عبد العزيز محمود وقبل أن يظهر عبد الحليم حافظ فى بداية الخمسينات ليصبح «عصا موسى» التى تبتلع الجميع !.

ونحن نلاحظ فى «دستة مناديل» ايضاً أن نجاح سلام ليست البطلة.. وانما هى سميحة توفيق التى كانت نجمة اغراء منتشرة جدا حتى قبل ظهور هند رستم.. والتى تلعب فى هذا الفيلم دور الراقصة التقليدى التى يتهافت الجميع على حبها. والتى تظهر طوال الفيلم بثياب شفافة تأكيدا «للاغراء» بمنطق ذلك الزمان ..

ثم يحشد الفيلم بعد ذلك نجوما محبوبين مثل اسماعيل ياسين وسعيد ابو بكر وحسن فايق وعبد السلام النابلسى الذى يلعب دورا ثانويا ويبدو انه كان فى أولى خطواته.. ولكن عباس كامل بنزواته المزاجية المعروفة يعطى مساحة كبيرة جدا فى الفيلم ربما أكبر من مساحة أى شخصية أخرى - لممثلة اسمها سيلفانا وتظهر فى الفيلم باسمها الحقيقى.. وهى فتاة صاروخية الجمال ويبدو انها ايطالية اصلا - وكانت السينما المصرية تعتمد فى ذلك الوقت على الوجوه الجميلة من الاجنبيات

المتمصرات – لانها «ترطن» طوال الفيلم بالايطالية .

وتلعب سيلفانا هذه دور «الكمريرة» أى الخادمة أو الوصيفة ولكن بـ «الافرنجى» للراقصة اللعوب سميحة توفيق.. ولكن عباس كامل لاعجابة الشخصى فيما يبدو بقوام سيلفانا يجعلها تمشى طوال الفيلم رايحة جاية.. ربما أكثر مما مشت أى ممثلة فى أى فيلم فى تاريخ السينما.. لانه المخرج الوحيد الذى كان يصنع الافلام كما قلنا كما تتراءى لمزاجه الشخصى !.

- وبعد حشد هذه الاسماء كلها يمكن أن يقول أى أحد أى كلام وحسب ما يخطر له أمام الكاميرا فيما اعتقد.. فالفيلم يبدو كمجموعة «اسكتشات» تم تصويرها بالصدفة وكل على حدة.. ثم تم ربطها بعد ذلك فى المونتاج.. الذى قام به مونتيرنا الكبير الحالى سعيد الشيخ الذى لابد أنه عانى كثيرا ليجعل من هذه اللقطات شيئاً ذا معنى.. والتخطيط المبدئى لفيلم كهذا منذ عباس كامل هو أن يحشد كل النجوم المحبوبين لدى جمهور تلك الايام.. ليغنى كارم محمود ونجاح سلام.. وينكت اسماعيل ياسين ويلقى المونولوجات.. ولترقص سميحة توفيق ولتمشى سيلفانا أمام الكاميرا وأمام عباس كامل شخصيا.. ويقوم حسن فايق والنابلسى وسعيد أبو بكر ببعض «التحابيش» الباقية.. والراقصة فى هذا الحب تزهق من عشيقها الثرى حسن فايق.. فتحب «مكوجى الامراء أمين عبد الله» الذى هو كارم محمود والذى يفتح دكانه أمام قصرها الفخم بالضبط ومنذ أن كوى لها «دستة مناديل» يبدأ بها الفيلم ويأخذ منها عنوانه وعنوان أغنيته الاولى.. وحسن فايق يتلقى تليفونا من اصدقائه عبد الجبار وعبد القهار بك اللذين لايبدو لهما عمل الا مرافقة النساء.. لتسمعه يقول: «ايوه يا مونشير انتو فين دلوقتى.. فى الكباريه حالا جايين لكم» لمجرد أن يذهب إلى الكباريه الذى تدور فيه نصف أحداث الفيلم المصرى.. وحيث يقدم عباس كامل استعراضا غنائيا راقصاً ترقص فيه سميحة توفيق القوة والجمال والعلم وتفضل المال الذى يمثله رجل فى شكل ورقة مالية.. فتغنى له أغنية ليلى مراد المعروفة: «حبيبى.. عماله أدور عليك واتريك هنا جنبى.. مافاضلش غير ورقة واحدة افتح لها قلبى.. سلفنى.. يا فاقرنى.. يا واحشنى.. يا فاقدنى!» .

وفى الكباريه ايضاً يقدم عباس كامل أحد «افيهاته» الكاريكاتيرية.. حيث نرى فتوة الكباريه الضخم حارس باب الراقصة «يشتغل تريكو».. ثم نرى بائع فول فى حارة ماشيا فى أمان الله فيجئ من خلفه رجل راكب دراجة ليضربه على قفاه بدون

مناسبة.. ولمجرد أن تشترى منه نجاح سلام الفول للافطار كمبرر لان تغنى «صبح الصباح يا محلاه.. والشمس طالعة معاه» وعلى النحو الغريب الذى يحدث فى الافلام المصرية وحدها عندما نرى فتاة تغنى وحدها فى الشقة ربع ساعة بفرقة موسيقية كاملة ودون أن يندهش أحد أو يبلغ مستشفى المجانين !.

ونرى أحد ابتكارات عباس كامل الجريئة عندما نرى لقطة كبيرة جدا «كلوز» لظهر أمرأة يهتز فى تشنج.. لنكتشف أن نجاح سلام كانت تلبس الفستان.! وهى أمينه أخت أمين (كارم محمود) وتحب اسماعيل ياسين الذى اسمة ابراهيم ولكنها تسميه برهوم لمجرد أن تغنى أغنيتها اللبنانية المعروفة «برهوم حاكينى» التى كانت مشهورة بها قبل الفيلم ..

أما سعيد أبو بكر فهو سمكرى من الماضى.. يطوف بالشوارع على دراجة وينادى.. «أحواض.. بلاعات أسلك.. بوابير الجاز أعمر» واسمه «برقع سمكرى الاناقة» لانه قبيح الوجه ملطخ بالهباب يقسم لخطيبته الا يغسل وجهه أبدأ الا ليلة الدخلة «انما قبل كده أغسله ليه؟».. وهو سؤال منطقى جدا!.. وهو عصبى يصرخ دائما فى وجه الناس.. ولابد أن عباس كامل يرسم به صورة كاريكاتيرية لاحد أصدقائه !.

وكل الناس تتعارف فى هذا الفيلم وتتخاصم بدون مناسبة.. وكله داخل بيت كله.. ونجاح سلام تسأل سميحة توفيق كيف بلغ سنها ٢٦ سنة ولم تتزوج بعد «أمال عاملة ايه؟.. دانا عمرى ١٧ سنة وحتجن على الجواز!!» وهى تصحب صديقتها إلى كشك التحويلة الذى يعمل به حبيبها اسماعيل ياسين «محولجى» فى السكة الحديد ويغنى: «محولجى فى السكة الحديد.. وفى شغلى واع وشديد».. ثم يغنى اغنية ثانية مع حبيبته فى كشك السكة الحديد ويخلعان كل مفاتيح تحويلة القضبان وهما يهتفان بسعادة: «بكره نعيش فى تبات ونبات.. بكره نخلف مزلقانات» ..

ويذهب كارم محمود المكوجى إلى بيت حبيبته الراقصة التى تسأله: تعرف تضرب عود! فيجيب : «طبعاً.. هو فيه مكوجى افرنجى ميعرفش يضرب عود؟» دون أن نفهم ما هى العلاقة.. ثم يقول لها أنه سيغنى أغنية من تأليف فتحى قورة.. فتساله: مين فتحى قورة ده؟ فيقول: «لا.. ده واحد افندى زينا كده!» ويغنى بينما ترقص هى بقميص نوم شفاف على اللحم.. وتذهب لتستلقى على السرير متظاهرة بالنوم.. ويذهب كارم محمود بهدوء ليغلق باب الغرفة.. ثم الشباك.. ثم النور.. ويتهيأ المتفرج

لموقف جنسي بالطبع.. فاذا به يغطي جسد الراقصة وينسحب من الغرفة بهدوء.. ويكون هذا آخر «افيهات» عباس كامل الساخرة.. ولا أدرى ماذا حدث بعد ذلك.. لان المسائل تلخبطت بشكل لا يمكن متابعته حتى أن محمد عبد المطلب ظهر فجأة وغنى أغنية واختفى ..

أليس هذا نموذجا من «سينما الديناصورات» التى تربينا عليها.. ولكن اليس اخف دما على الاقل من «الديناصورات» هذه الايام !.

- مجلة «الكواكب» - ٧ / ٦ / ١٩٨٣ .

«المغنواتي ..» سينما مصرية مختلفة.. كيف ندعمها..؟

بعض الافلام تستحق أن يدعو لها الناقد وأن ينصح قراءه بمشاهدتها دون أن يخشى شبهة الدعاية المأجورة.. طالما أن القارئ نفسه يثق في «ذمة» ناقده المالية والفنية وفي صدق دوافعه.. وبشرط الا يكون الناقد مأجورا بالفعل !.

ومنذ أن شاهدت فيلم سيد عيسى الاخير «**المغنواتي**» مرتين في لجنة المهرجانات من سنتين تقريبا وأنا أحس بأنه فيلم يستحق الحماس من أجله دون أية شبهة منفعة شخصية.. ورغم أن هناك عديدا من الملاحظات عليه من الناحية الفنية.. ولكن وجود هذا العيب الفني أو ذاك في فيلم ما - مثل أي عمل فني في العالم - لا يحول احيانا دون الحماس له والاحساس بوجوب الوقوف من ورائه - والدعاية المجانية له لو أمكن - اذا كان الفيلم يمثل اتجاها خاصا نظيفاً ومحترما في السينما المصرية لابد من صنع شيء من أجل حمايته وتشجيعه من الناقد الجاد والمتفرج الجاد معا - ومع ضرورة مصارحة مخرجه بكل الملاحظات الموضوعية والفنية من أجل صالح هذا المخرج نفسه.. وحتى لا تصبح العملية تطبيلا أعمى للايجابيات ومع تجاهل السلبيات.. فهذا اسوأ الف مرة من الدعاية المأجورة !.

واعتقد أنني وقفت كثيرا وبحماس وراء افلام كثيرة كنت مؤمنا بها في حينها.. أو مؤمنا على الاقل بالاتجاه الذي تمثله كتجديد للسينما المصرية وتغير لجلدها السميك المكرر المستهلك منذ ستين سنة.. أو حتى مؤمنا بالنوايا الطيبة التي صدرت عنها هذه الافلام ..

وسواء أكان هذا التأييد صحيحا أو خاطئاً في حينه.. فلقد كنت أحس دائماً أن من واجب النقد الجاد الوقوف وراء السينما الجادة أيا كانت عيوبها.. لكي لا نساهم

جميعا – جمهورا ونقادا – فى تجاهل أى محاولة للتغيير فى السينما المصرية ..

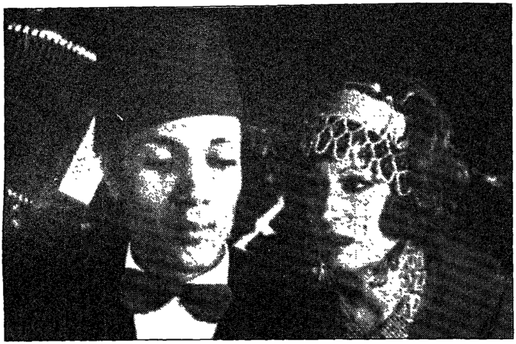
ولست أعتقد أن كلماتى هذه ستفيد كثيرا فيلم «المغنواتى».. فأخشى ما أخشاه أن يكون قد اختفى من السوق وتمت هزيمته تماما عند صدورها.. ولكن وسط أزمة نقدية عنيفة فى حياتنا السينمائية.. ووسط عملية تسطيح وتدمير مستمرة منذ سنوات لذوق جمهور بحيث يقبل على كل ما هو سهل ومبتذل وعلى حساب أى محاولة جادة لصنع شىء مختلف.. يصبح مهما أن يقول الانسان كلمة صادقة عن فيلم مثل **«المغنواتى»** أو عن فيلم مثل **«الغول»** يمتلك كل مقومات النجاح حتى دون أن يقول عنه أحد شيئاً ..

والواقع أن سيد عيسى نفسه أصبح ظاهرة خاصة جدا وغريبة فى السينما المصرية.. فرغم أنه يعمل منذ أكثر من عشرين سنة فى هذه السينما – أخرج أول افلامه **«زيزيت»** عام ١٩٦١ – فانه لم يقدم سوى فيلمين فقط بعد ذلك وطوال هذه المدة هما **«المارد»** و **«جفت الامطار»** الذى كان أخر ما أخرجه عام ١٩٦٧.. أى منذ ١٦ سنة كاملة وقبل «المغنواتى»... وهى «حالة» غريبة كما ترى لا أعتقد أن لها مثيلا فى تاريخ السينما كله.. فلا أتصور أن هناك مخرجا – ما زال شابا نسبيا – توقف عن الاخراج ١٦ سنة بين فيلم وآخر !.

والغريب أنه ليس هناك سبب واحد لهذه «الظاهرة».. فظروف سيد عيسى على العكس أفضل من كثيرين غيره ممن لم يتوقفوا ابدا عن العمل.. فهو حاصل على الدكتوراه فى السينما من معهد موسكو وفى تخصص صعب جدا مرتبط بالتصوير وجماليات السينما فيما أذكر.. ثم هو المخرج الوحيد فى مصر الذى لا يملك فقط وسائل انتاج أفلامه بنفسه.. بل والذى أنشأ ستوديو سينمائى كامل هو الوحيد خارج القاهرة.. وهو الاستوديو الذى بناه بنفسه فى قريته «بشلا» القريبة من المنصورة ..

ما هى المشكلة اذن ؟. المشكلة فيما اعتقد هى فى سيد عيسى نفسه: هل يريد أن يصنع سينما أم لا يريد ؟..

هو يريد بلا ادنى شك.. ولكن ما هو نوع السينما التى يريد أن يصنعها.. كيف يصنعها.. وهل يتقبلها الجمهور الذى تعود على نوع اخر مختلف من السينما،، وهل يستطيع سيد عيسى نفسه أن يقدم لهذا الجمهور هذا النوع من السينما الذى يريده.. وفى المقابل: هل يقبل الجمهور نوع السينما الذى يريد سيد عيسى أن



«المغنواتى» إخراج : سيد عيسى ١٩٨٣

يصنعه ؟.. تلك هى المعضلة ..

إن لدى سيد عيسى تصورات خاصة لسينما مرتبطة بالواقع المصرى.. وبرؤية خاصة جدا موضوعيا وجماليا مرتبطة بهذا الواقع أيضاً.. ولكنها أقرب إلى الطابع الملحمى.. وتستلهم جمالياتها الخاصة وحتى بنائها الدرامى الخاص الخارج عن قوالب الحدوته التقليدية للسينما المصرية.. من التراث المصرى أساسا وبالتحديد فى الريف الذى عاشه سيد عيسى ويعرفه جيدا ويريد أن يحوله إلى سينما ..

عظيم جدا.. ولكن المشكلة بالضبط ليست فى رؤية الفنان الخاصة التى قد تتجاوز واقع جمهوره نفسه.. والا فالكلام سهل جدا.. والكلام لا يصنع سينما.. وانما المشكة فى التطبيق.. ثم فى قدرة الفنان على توصيل أفكاره الطموح لجمهور ما.. فى واقع اجتماعى وثقافى ما.. ثم فى مدى تقبل الجمهور نفسه لهذا الطموح..

وهذه هى المعادلة التى لم يتوصل سيد عيسى بعد لحلها.. واتصور أن التفكير فيها يشغله أكثر مما يشغله العمل نفسه.. والنتيجة: أنه لا يعمل فعلا !.

وهو فى «المغنواتى» مثلا يقدم ملحمة **«حسن ونعيمة»** من التراث الشعبى والتى قدمت من قبل فى فيلم بركات من ربع قرن والتى يعرفها كل الناس فى كل مصر..

ولكن الجديد الذى يضيفه اليها هو انه يحاول تحديدها أكثر بظروف مصر فى الاربعينات حيث يذكر المشاهدين كتابة على الشاشة بأن الاستعمار البريطانى كان يحتل مصر حينذاك.. وحيث نرى بالفعل مشهدا واحدا سريعا لصدام الانجليز بالاهالى ثم تعاون أحد أثرياء الحرب «أبو خيشة» الذى يلعبه على الشريف مع ضابط انجليزى فى عقد صفقة ما من خلال حفل ماجن تحييه الراقصة عزيزة المنصورية (سهير المرشدى) وفرقتها الهزيلة من المغنين الشعبيين والتى تضم حسن مطرب الفرقة الشاب الذى تحبه عزيزة بينما يبدو هو منشغلا عنها بالبحث عن صيغة جديدة لتوظيف فنه توظيفاً نظيفاً بدلا من اهداره فى سهرات السكارى.. وإلى أن تذهب الفرقة لاحياء عرس نعيمة بنت ثرى القرية صلاح منصور فيقع المطرب الجوال فى حبها وتقع فى حبه فتهرب من عريسها شكرى سرحان وتلجأ إلى حبيبها المطرب وتتزوجه.. لكى تنتقم الاسرة على النحو الذى نعرفة بقتل حسن ..

يصوغ السيناريو الذى كتبه يسرى الجندى مع سيد عيسى هذا الموضوع القديم صياغة جديدة تحاول أن ترتفع به من الواقع الذى قدمه فيلم بركات إلي ما يقرب من الشعر الملحمى وحيث تبدو الوقائع أكثر تبريرا فى تفاصيلها الواقعية فى الزمان والمكان.. وحيث تتركز الاشياء وتتلخص فيما يشبه الرموز.. فهناك قصة حب بين شاب وفتاة من جانب.. ثم هناك الاسرة الاقطاعية أو الثرية بأفكارها التقليدية الجامدة من جانب آخر.. وحيث يمكن أن يصبح الصراع الاساسى ليس بين الخير المطلق والشر المطلق.. وانما بين الثروة والفقر لو تصورنا أن صلاح منصور ثرى القرية الطامع فى العمودية يرفض أن يزوج ابنته لمغن صعلوك فقير.. أو بين القديم والجديد.. لو تصورنا أن تلك العائلة الريفية لا تمثل الثروة فقط وانما تمثل المجتمع القديم كله بأفكاره المتحجرة المتغطرسة.. وأن علاقة حسن ونعيمة ليست مجرد قصة حب وانما محاولة الشباب الجديد لان يعيش بقيمه وأفكاره هو ويحقه فى الحب والحرية وفى التعبير عن قيمه الجديدة بأسلوب جديد لا سيما أن حسن من البداية يبدو شابا متمردا على واقعه باحثا عن مجتمع آخر نظيف وأكثر حرية واحتراما ..

وعلى مستوى ثالث تقف الاسرة الريفية الثرية بشبابها المتجهم الذى يملك السلاح حماية لمصالحه الراسخة.. فى وجه صعاليك الفنانين الذين لا يملكون شيئاً حتى حق الحب والذين يمكن قتلهم كالذباب عند أول بادرة تمرد.. فى محاولة لتعميق الصراع وتوسيعه ليصبح بين نوعين من البشر أو مجتمعين متناقضين فى الواقع..

وليس مجرد صراع عاشقين على فتاة واحدة ..

كل هذه الافكار والتفسيرات واردة فى «المغنواتى».. ويضيف اليها سيد عيسى بأدواته كمخرج ما يكثف هذا الاحساس الملحمى العام الذى يتجاوز القصة الفردية وبأسلوب يقترب من الرمزية أحيانا ومن التعبيرية أحيانا.. وهو يختار لتصوير أحداثه أماكن واقعية فى قريته ومعه فلاحى قريته مستخلصا كل جماليات ورموز القرية المصرية ولكن دون أن يلتزم بهذا الواقع التزاما شكليا.. وهذه قيمة جديدة لفيلم سيد عيسى أصبح لا يقدم عليها فى عجلة السينما التجارية وبهذه الجرأة الا هو.. ثم هو يتحاشى كل مغريات هذه السينما السهلة فلا يقدم تنازلا واحدا حتى وهو يقدم الرقص والغناء فى أطار نظيف تماما لا يهبط بهما عن وظيفتهما الشعبية الراقية.. بل أنه يغامر حتى بالاستغناء تماما عن نظام النجوم حين يسند بطولة فيلمه لعلى الحجار وليلى حمادة ومعهما أساتذه محنكون مثل صلاح منصور وسهير المرشدى وشكري سرحان وعدد كبير من الوجوه الجديدة.. وكلها أسماء لا تبيع ..

نحن اذن أمام سينما مصرية مختلفة لانها مغامرة ونظيفة ومحترمة وتحاول أن تجرب أساليب تعبير جديدة فى فن شائخ ومستهلك.. وهو تيار فى هذه السينما يصبح من واجب الناقد أن يدعمه ويقف وراءه بقدر ما يملك والا فلن يبدع أحد ابدا ولن يغامر ولن يجدد .. ولكن ..!

تظل مشكلة «المغنواتى» هى علاقته بالجمهور.. فالتجربة والمغامرة فى الفن ايا كانت شجاعتها لا تدور فى فراغ.. ولا تجئ من الهواء لتذهب إلى الهواء.. وكما قلنا من قبل أكثر من مرة ففى واقع متخلف سينمائيين وجمهورا وأسعارا ودور عرض وكراسى محطمة وأجهزة معطلة وفى سوق تملؤه افلام عدوية ومواخير المخدرات.. لا يملك السينمائى الجديد أو المجدد أو المحترم ترف التجريب فى الفراغ.. فلسنا السويد ليصبح عندنا برجمان.. ولا ايطاليا لنكون فى حاجة إلى فيلليني..

وصحيح أن سيد عيسى لم يصنع مثل بيرجمان أو فيلليني وانما صنع شيئاً مصريا تماما ولكن بأسلوب يتجاهل جمهوره الحقيقى الذى يجب أن يتوجه له وليس لأى جمهور خاص أو حتى للمهرجانات.. وإذا كان الجمهور متخلفا والسينما متخلفة فليس هذا مبرراً لان أتجاوز هذه الظروف كلها لاحلق فوقها فى الهواء لكى يلحق بى الناس إن استطاعوا.. فليست السينما عملية تعجيز أو معركة بين الفيلم والمتفرج.. وانما هى وظيفة اجتماعية يجب أن تلعب دورا ما لتطوير مجتمع ما إن أستطاعت..

ونفس ما ينسحب هنا على يوسف شاهين ينسحب على سيد عيسى ومع الفارق ..

ان هناك صيغة أكيدة للوصول إلى الناس وبفن جيد ومحترم فى نفس الوقت.. وليست الصيغة التجارية الرخيصة هى الصيغة الوحيدة بالضرورة.. فليس هذا صحيحا ..

وفى «المغنواتى» مثلا لم نحس بعلاقة الاستعمار البريطانى بالموضوع.. ولم نحس بمصر الاربعينيات الا من مشهد البداية .. الطرابيش.. ولم نفهم الواقع الريفى الذى يصارع فيه الأب من أجل العمودية.. كما لم نفهم صيغة الفن الجديد الذى يبحث عنه حسن المتمرد.. ووقع السيناريو فى غلطة اساسية خطيرة حين لم يبرر حب نعيمة لحسن من أول نظرة بحيث هربت من ليلة زفافها لتلحق بحبيبها وتخرج عن «طوع أهلها» لاسباب مقنعة.. فكان هذا سلوكا اخلاقيا رفضه الجمهور وفقد تعاطفه مع الابطال.. وكان البطل العاشق اقرب إلى القرصان المعتدى الذى يخطف بنات الناس.. بينما العائلة تدافع فعلا عن شرفها.. وهذه كارثة ضيعت من حسن قضيته بحيث لم يحزن عليه أحد عندما قتلوه.. ولم يستفد الفيلم تماما من عنصرى الرقص والغناء الفولكلورى فى فيلم كان يجب أن يقوم على ذلك أساسا.. ومازالت أعمال يسرى الجندى اقرب إلى المسرح وحواره اقرب إلى الشعر الذى يفهمه الناس بصعوبة.. ولكن كانت هناك جماليات صورة وموقع والوان جيدة وتصوير بارع من نسيم ونيس فى أول افلامه الطويلة واداء جيد لصلاح منصور وسهير المرشدى والمنتصر بالله وجو فرقة شعبية طريف..

ولكن كيف نوصل هذا كله للجمهور بسهولة لنقدم بديلا جذابا للسينما الرديئة.. تلك هى المشكلة ..

- مجلة «الاذاعة» - ٩ / ٧ / ١٩٨٢ .

«الغول» .. سينما تستحق الدفاع عنها ..

كنت الوحيد تقريبا فى مصر كلها الذى لم يحضر العرض الخاص لفيلم **«الغول»** الذى ثارت بعده الضجة الصحفية الضخمة التى هاجمت الرقابة لمنعه.. لان أصحاب الفيلم لا يعرفون أين يعمل خمسة أو سته نقاد فى البلد فأرسلوا الدعوة على مجلة لا أعمل بها لعلها «النيوزويك».. ولكن هذه قصة أخرى.. وفجأة وجدت البلد كله يتكلم وأنا كالاطرش فى الزفة.. وبعدها سألت صلاح صالح مدير الرقابة: من الذى كتب لك بيان الرقابة الذى تبرر فيه أسباب منع «الغول»؟.. أننى لم أشاهد الفيلم ولكن الرجل الذى كتب هذا البيان يمكن أن يوفر أسبابا كافية لاغلاق أى رقابة فى العالم وتسريح موظفيها وعليك أنت أن تسرحه فورا ..

وقلت وأنا أداعب صلاح صالح وهو رجل طيب جدا ومستقيم ومن أنظف موظفى الرقابة القدامى المتمرسين فى وزارة الثقافة كلها: يا راجل حرام عليك هذا الذى يفعله فيك رقباؤك.. هل هناك رقابة فى الدنيا تقول فى بيان رسمى يمنع عرض فيلم لانه يهاجم الرأسمالية ويدعو لمظاهرة سياسية؟.. إن الرقابة الامريكية نفسها لاتجرؤ على القول بأنها تحمى الرأسمالية حتى لو تصورنا حسب ماسمعته عن قصة الفيلم أن فريد شوقى يمثل الرأسمالية حقا.. فكلنا مع الرأسمالية الوطنية النظيفة المنتجة.. ولكنه فى الفيلم حرامى وتاجر فراخ فاسدة وزعيم عصابة.. فهل مهمة الرقابة الدفاع عن رجل كهذا يسجنه القضاء عندنا كل يوم؟ وهل تصدق أنت حقا وأنت مدير الرقابة أن هناك فيلما فى العالم حتى لو كان لكوستاجا فراس أو فرانشيسكو روزى.. يمكن أن يسبب مظاهرة.. ماكانش حد غلب ياعم صلاح وكانت المشاكل كلها حلتها الافلام.. مين اللى كتب لكم هذا البيان العبيط الذى أستغلوه ضدكم دفاعا عن الفيلم ..



«الغول» إخراج سمير سيف ١٩٨٣ .

ورفض صلاح صالح بالطبع أن يذكر أسم العبقرى الذى كتب البيان متصورا أنه سيدخل به التاريخ لانه يدافع عن حرامية الفراخ الفاسدة.. وفهمت أنه شخصيا ضد هذا البيان.. ولكنه حكى لى كل ظروف منع «الغول» وكل تفاصيل الضجة التى أثيرت من حولة.. وأكد لى انها زوبعة فى فنجان وأن الفيلم سيسمح به حتما ولكن بعد حذف جملة واحدة تتكرر ثلاث مرات هى «قانون سكسونيا» وتركها مرة واحدة.. ومشهد شكلى لا أهمية له يستغرق ثوان لرجال فريد شوقى وهم يقذفون عادل أمام بالكراسى بعد أن فتح دماغه بالساطور.. ورغم أننى اقتنعت بكثير مما قاله لى صلاح صالح الا أنى بعد أن شاهدت الفيلم لا اوافقه على حذف مشهد الكراسى أيا كان لانه حذف ساذج وخوف تتبرع به الرقابة دون أن يطالبها أحد بذلك لان قلب الكراسى يمكن أن يحدث يوميا فى أى فرح تحدث به خناقة فى أي حى شعبى!

واذا كان تراجع الرقابة عن قرار منع **«الغول»** قد انقذ ماء وجهها وأفاد منتجى الفيلم إلى اقصى حد من الناحية الدعائية حتى لنتساءل: لماذا كان المنع اذن ثم لماذا كان التراجع فى المنع اذا كان كل ماتم حذفه هو جملة من كلمتين ومشهد يستغرق ثوانى ؟.

ان قصة هذا الفيلم مع الرقابة تظل - حتى بعد أنتهاء الزوبعة المفتعلة والسماح بعرضه دون أن تحدث أى مظاهرة سياسية بل ودون أن يتعطل حتى المرور فى شارع فؤاد حيث دار العرض - تظل حلقة أخرى من حلقات الصراع بين الرقابة وحق فنان السينما فى التعبير عن رأية لو حدث مرة وكان عندنا فنان سينما له رأى فى أى شيء يريد التعبير عنه ..

وفى تقديرى أنه يجب الا تنتهى الزوبعة هكذا دون أن تثير قضية «الغول» هذه مشكلة الرقابة على الافلام فى مصر وفتح ملفها من جديد لمناقشة القانون والمنطق الذى يحكم مفهوم الرقابة عندنا.. وضمانات حماية الفنان المصرى من هذا المفهوم الوظيفى المذعور والمتطوع بالحذف دائماً إما نفاقا وإما تخلفا وإما لحماية مرتبه ومستقبل العيال ولتذهب السينما والفن وحرية التعبير ومحاولة صنع شيء جاد إلى الجحيم لتبقى فقط أفلام المخدرات وبيوت الهوى والدعارة المقنعة بلا أى قيد على ازدهارها المتواصل ..

وعلينا أن نتخيل لو أن فيلما مثل «الغول» كان قد منع عرضه حقا.. فأى جريمة كان يمكن أن ترتكب فى حق السينما الجادة والمتفرج المصرى نفسه.. وكيف كان لنا أن نطالب سينمائيا مصريا بمحاولة التفكير أصلا فضلا عن صنع فيلم له أدنى علاقة بمشاكلنا الحقيقية ومن وجهة نظر نقدية ؟.

إن «الغول» هو فيلم جاد وجيد تماما ويستحق الحملة التى ثارت من أجل حقه فى الوصول إلى الناس.. وهو فيلم لابد أن يقف الناقد معه ومن أجل أن يصبح تيارا لابد أن نحميه ونشجعه وندعو الناس أيضاً للاقبال عليه.. كما يصبح من حق صانعيه أن نهنئهم أيا كانت ملاحظاتنا الفنية أو الموضوعية على هذه النقطة أو تلك.. لانهم وسط موجة السينما الهابطة والرخيصة والمتاجرة بكل الاشياء الرديئة والمنحطة لدى متفرج بسيط ومخدوع يبحث عن المتعة الخاطئة.. قررواهم أن يصنعوا شيئاً نظيفاً بل وجريئاً ايضاً ويقول كلمة شريفة عما حدث ويحدث من حولنا وليس فى غيبوبة المترنح ..

واذا كان البعض قد شغلوا أنفسهم كثيرا بتفسير الشخصية أو ذلك الحدث.. فليست هذه هى قضية الفيلم فى تصورى.. فهو ليس فيلما تسجيليا عن شخصيات حقيقية لابد أن نعرفها بالاسم.. ويكفى أنه فيلم عن الواقع ولا يزور هذا الواقع.. وعندما يحاول فيلم ما استكشاف علاقات وحقائق واقع ما ويقنع الناس بتأملها

والتفكير فيها لا يصبح لأسم ما بالتحديد أى أهمية ..

وفى «الغول» جانبان أو طرفان من الواقع المصرى: فهمى الكاشف فى ناحية (فريد شوقى).. رجل أعمال ثرى ثراء مخيفاً من المتاجرة فى كل شىء من الفراخ المستوردة إلى مزارع الابقار الضخمة ويمثل فلسفة خاصة موجودة بقوة من حولنا... فهو يؤمن أولا بأن سر قوته ليس فى الفلوس وانما فى «النفوذ» وهذا صحيح تماما لأن كثيرا من المليونيرات لا يستطيع الواحد منهم أن يحرك ذبابة.. وأنما تكمن القوة الحقيقية فيمن يستطيع توجيه مجتمع كامل.. ثم هو يندهش جدا عندما تصادر له الحكومة شحنة لحوم فاسدة بحجة خطرها على صحة الشعب.. فهو يرى أن «الشعب بياكل الزلط.. وجسمه كلة ميكروبات.. اشمعنى يعنى الميكروبات بتاعتى أنا اللى حتموتهم؟ ماهم بقالهم خمس سنين بياكلوها محدش مات!».. وهذا مفتاح كاف جدا لفهم شخصية هذا الرجل ..

وعلى الجانب الآخر: عادل عيسى (عادل إمام) الصحفى المتمرد الذى يريد الفيلم أن يجعله عنصر المقاومة الوحيد لكل هذا الفساد المحيط به.. وهو شخصية فى حاجة إلى كثير من المناقشة نؤجلها لما بعد ..

يتحقق الصدام بين الطرفين على مستويين تربطهما صدفة غير مقنعة تماما.. فالصحفى يكتب مقالا عن مذيعة التليفزيون مشيرة درويش لا يعجبها فتذهب اليه لتعاتبه ولكنها تصحبه بدون مناسبة إلى النادى لكى تريه ابنته الطفلة من مطلقته التى تمنعه من رؤيتها.. وهنا نفهم أن المذيعة تعرف شيئاً عن الحياة الشخصية للصحفى وانها مهتمه بها جدا.. ويفسر لها هو زواجه الفاشل بأن مطلقته كانت تسعى وراء الثراء بينما هو «لا يهتم كثيرا بأن يكون ثريا.. وان كان لا يريد فى نفس الوقت أن يكون فقيرا» كما حاول أن يفسر شخصيته للمذيعة الجميلة.. التى نرى ونسمع بعد قليل أن لها علاقة ما برجل الأعمال فهمى الكاشف.. ومن هنا يبدأ أول صدام «خفيف» بين هذا «الغول» الذى لم يعجبه المقال وبين الصحفى ..

فى المشهد التالى مباشرة يذهب الصحفى إلى «كافتريا كاناريا» ليجد هناك وبالصدفة البحتة الشاب الثرى المتغطرس نشأت الكاشف (حاتم ذو الفقار) ابن فهمى الكاشف المدلل والخارج من مصحة عقلية.. ولكى يبدأ على الفور الحدث الرئيسى للفيلم.. حين يستدرج هذا الشاب الذى هو «غول صغير» هو أيضاً.. عازفاً فقيرا وراقصة مغمورة فى فرقة رخيصة إلى أحدى شقه بهدف قضاء الليل مع

الراقصة بالطبع.. ولكن المدهش أن العازف الذى صحب الراقصة بنفسه إلى شقة الشاب يكتشف هناك فجأة نوايا الشاب فيرفض ويهرب بالراقصة بعد معركة مفتعلة حيث يطاردهما الشاب بسيارته ويصدمهما فيموت العازف وتنقل الراقصة إلى المستشفى ..

ويشهد الصحفى الحادث ويصمم على كشف أسراره بعد أن أحتمى الشاب القاتل بابيه الذى يستخدم كل نفوذه لاخفاء معالم الجريمة.. وهنا يبدأ الصراع الاساسى.. فعصابةالاب تخطف الراقصة وهى الشاهد الوحيد فى القضية من المستشفى وتخفيها فى مزرعة البقر وتكتفى بأن يعالجها طبيب بيطرى!.. وفهمى الكاشف يشترى سكوت أرملة العازف الميت وبناتها الاربع بخمسين ألف جنيه.. ولكن الصحفى يصمم على الاستمرار فى كشف الحقيقة.. لاسيما بعد أن إكتشف «بالصدفة» أيضاً أن وكيل النيابة الذى يحقق القضية هو زميل دراسة سابق (صلاح السعدنى) وهو نموذج جيد لرجل التحقيق الشاب النظيف الذى يحاول فرض القانون والعدالة «على الكبير قبل الصغير» وهو افضل شخصيات الفيلم فنيا ..

وتتواصل علاقة الصحفى بالمذيعة حتى تتحول إلى حب ولأسباب غامضة.. فلم يقدم لنا السيناريو مبررا واحدا مقنعا لأن تختار هذه المذيعة الجميلة هذا الصحفى البوهيمى الصعلوك من بين كل شباب العالم لكى تحبه.. ولكن الفيلم جعلها مصممة على ذلك من أول لحظة ولمجرد أن تصبح هناك قصة حب فى فيلم «ناشف» بطبعه.. ولكن الأغرب من ذلك أن تتحول المذيعة فجأة وبفضل هذا الحب إلى ملاك بل وإلى مناضلة من أجل العدالة.. رغم أن السيناريو يجرفنا عن خطه الاصلى ليقدم لنا مفاجأة لا لزوم لها على الاطلاق ولا علاقة لها حتى دراميا بموضوعه الاصلى.. وهى أن المذيعة ليست عشيقة فهمى الكاشف كما يشيعه الجميع وإنما هى ابنته من زيجة سابقة يخفيها عن الجميع ومن خلال قصة معقدة جدا عن أمها الحقيقية وابيها غير الحقيقى!.. ولكن الفيلم لا يقدم لنا تفسيرا واضحا لمجازفة رجل أعمال كبير ومذيعة مشهورة بتعريض سمعتها عمدا للفضيحة العلنية بهذه السذاجة ..

وما يعنينا هنا هو أن الصحفى ينجح فى جذب المذيعة - بفضل الحب - إلى معسكره وضد أبيها نفسه بل وضد أخيها القاتل.. هنا لا يستطيع المخرج سمير سيف أن يقاوم ميله الطفولى لإفتعال مشاهد «الاكشن» حيث يضرب الناس بعضهم بعنف «أمريكانى».. وهكذا وفى أشد مشاهد الفيلم هزالا ينجح عادل أمام - الذى

سماه محامى الغول بذكاء ستيف أوستن - مع نيللى - المرأة الخارقة بالطبع - فى اختطاف الراقصة من مزرعة البقر لتشهد فى المحكمة ضد الشاب القاتل ..

وهنا نصل إلى نقطة أخرى متعلقة بموقف الرقابة من الفيلم.. فليس هناك أى تعرض للعدالة أو القضاء.. ومشهد المحاكمة مكتوب جيدا بالفعل.. فالشاهدة مهزوزة.. والادلة ناقصة.. والمحامى بارع.. وحكم البراءة منطقى جدا.. وتعبير «قانون ساكسونيا» لا مجال له هنا.. لان الادلة لم تثبت على القاتل لكي يعاقب ظله كما يقضى هذا القانون الخيالى.. وصحيح أننا واثقون مع الصحفى من أن الشاب الثرى هو القاتل ولكن الادلة ناقصة والمحاكمة سليمة تماما ..

وهنا يصل الصحفى إلى قرار: «فيه قضايا لو القانون مقدرش يفصل فيها.. يبقى الفصل فيها بطريقة ثانية».. فيحمل بلطة ويذهب ليشج رأس فهمى الكاشف ليفرض عدالته الشخصية بنفسه ولينتقم من كل ما فعله وما يمثله هذا «الغول» !

ولا أحد بالطبع مع العنف الدموى ولا الاغتيال الفردى كحل لمشاكل مجتمع ما.. ولكن أحيانا ما يفرض الفساد والظلم الحماية حول نفسه بحيث تكون كل الاشياء محكمة ومنضبطة ولا يبقى أمل فى النفاذ من خلالها لاصلاحها أو تغيرها سوى هذه الحلول الانتحارية.. وهى حلول مرفوضة ومدانة سياسيا واجتماعيا.. ولكنها موجودة دائماً فى التاريخ عندما يغيب البديل الصحيح.. وموقف الصحفى عادل عيسى فى «الغول» صحيح رغم كل هذه التحفظات لان الفيلم برره بما يكفى بتأكيده على الدور التخريبى الذى لعبه ويلعبه فهمى الكاشف فى تدمير حياتنا.. ويدعوننا على مواجهة هذه الغيلان ان لم يكن بحل انتحارى يائس فبالحلول الصحيحة وهى كثيرة ومعروفة..

ولكن يبقى الخطأ فى تركيب شخصية الصحفى الذى اختاره الفيلم بطلا يقدم على الحل لدوافع فردية غير مفهومة بما يكفى.. لاننا لا نفهم هذه الشخصية نفسها.. فهو بالتأكيد ليس ثائرا.. ولا هو حتى متمرد على شىء واضح سوى أنه كان يكتب فى السياسة ثم تحول إلى الكتابة فى الفن بعدا عن «وجع الدماغ».. وهو غير منتم لاحد أو لفكرة.. وليس له حتى صديق واحد.. بل أن الفيلم يقع فى غلطة خطيرة حين يتعمد أن يركز الكاميرا على كتاب عن الارهابى كارلوس.. فاذا كان عادل عيسى أرهابيا على طريقة كارلوس فهو يستحق شديد الاحتقار لانه بذلك ينسف القضية كلها.. ويشوه حتى الرموز التى يقصدها بفهمى الكاشف وباغتياله..

لان اسلوب كارلوس ليس هو الحل ..

ولكن هذه الملاحظات أو «المناقشات» لا تنفى أننا أمام فيلم جيد ومشرف للسينما المصريةلانه حاول أن يحدثنا عن واقعنا ومشاكلنا.. ووحيد حامد يستحق التحية على أفضل سيناريو كتبه حتى الآن.. وسمير سيف يستحق التحية على أكبر أفلامه جدية.. وعادل أمام الذى حول البطل الشعبى إلى رمز جاد يوجه جمهوره لاشياء جادة.. ولكن اذا كان هو مسئولا عن رسم الشخصية.. فان الصحفى الشريف لا يكشر بالضرورة طول الوقت.. والصحفى البوهيمى لا يطلق ذقنة ويبهدل ملابسه بالضرورة طول الوقت.. وأسالنى أنا !.

_ مجلة «الاذاعة» – ١٦ / ٧ / ١٩٨٣ .

«سواق الاتوبيس» .. عاطف الطيب - ١٩٨٣

البعض مازالوا مصرين على صنع الأشياء الجيدة!

في سبتمبر الماضى تركنا مهرجان الأسكندرية لسينما البحر المتوسط قبل يومه الأخير دون أن يلفت نظرنا شيء خاص.. لكى يفاجئنا الذين عادوا بعد ذلك بأنهم شاهدوا فيلماً مختلفاً تماماً لم يكن يخطر لهم على بال اسمه **«سواق الأتوبيس»**.. وسألناهم: من أى بلد هذا الفيلم ولأى مخرج ؟ قالوا: إنه فيلم مصرى طبعاً.. إخراج عاطف الطيب.. وهمسنا لأنفسنا: غريبة؟

مصدر دهشتى شخصياً أن حجم الإعجاب بهذا الفيلم كان كبيراً وبإجماع كل من شاهدوه.. وهى مسألة لا تحدث إلا نادراً لفيلم مصرى. فلا شيء لدينا يتفق عليه الجميع إلى هذا الحد.. ومن ناحية أخرى كنت أعرف أن عاطف الطيب يصور فيلمه الثانى الذى يلعب فيه نور الشريف دور سائق أوتوبيس ولكن نسيت الأمر كله.. لأن فيلم عاطف الطيب الأول **«الغيرة القاتلة»** لم يكن يوحى بكثير من الأمل. فما الذى حدث؟ بعدما اندلع هذا الفيلم كالشرارة فى حياتنا السينمائية الباردة.. وعلى مدى عام كامل وحتى قبل أن يراه الناس فى عرضه التجارى لم يكن لنا حديث غيره.. وعرض أكثر من مرة فى مهرجانات عالمية وفى عروض ومناسبات خاصة فى مصر ربما كما لم يعرض أى فيلم آخر فى تاريخ السينما المصرية. وشاهدته شخصياً أربع مرات دون أن يفقد فى كل مرة ذرة واحدة من متعة التأمل والدهشة بالشئ المختلف.. إلى أن فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان نيودلهى فكان أول ممثل مصرى يحصل على جائزة دولية فى مهرجان حقيقى.. وأحسسنا جميعاً أن الجائزة ليست مكافأة يستحقها هذا الممثل العظيم وهذا الفيلم.. وإنما هى جائزة شخصية لنا جميعاً.. وأنه فيلم مصرى يعتذر لنا عن أخطاء كثيرة لسينما مصممه على أن «تكسفنا» كل مرة.

و «سواق الأتوبيس» هو أفضل أفلام ٨٣ على الاطلاق ومع المصادرة مقدماً على كل الأفلام التى يمكن أن نراها فى الشهور الباقية من هذا العام.. بل إنه بالتأكيد وبلا تحفظ أحد أفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كله.. فلو أننا أحصينا عشرة أفلام جيدة فى تاريخ هذه السينما فسيكون من بينها بالقطع «سواق الأتوبيس».. وعندما يستطيع مخرج شاب أن يصنع هذا الإنجاز بفيلمه الثانى فقط فيضعه وسط أفلام أساتذته صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وبركات.. فإن هذه مسئولية كبيرة أرجو أن يقدر حجمها عاطف الطيب..

ويذكرنى «سواق الأتوبيس» - والقياس مع الفارق - **«بزوربا اليونانى»** الذى أتصوره دائماً نموذجاً لحل «المعادلة الصعبة» فى تقديم الأفكار الإنسانية والعميقة بأسلوب جماهيرى يصل إلى أبسط متفرج فى أى مكان.. وبأكثر الأدوات السينمائية تقدماً ولكن بلا تعقيد ولا افتعال.

فالفكرة فى «سواق الأتوبيس» إنسانية بالمعنى الواسع.. بل إن لها «ترديدات» فى الفنون العالمية: أسرة بسيطة يصاب عائلها بإنكسار ما يهدد بنهايته ونهاية الأسرة كلها.. وسلوك الأبناء تجاه هذا الموقف بكل التمزق والإنهيار الذى أصاب هذه الأسرة فأدى إلى تفككها وأنانيتها لولا صمود فرد واحد ما زال يحمل قيم الأسرة القديمة ويحاول مقاومة هذا الإنهيار.

هذا الخط السياسى يمكن أن ينطبق على تركيب أى أسرة فى أى مجتمع وفى أى مرحلة.. من أبسط المجتمعات إلى أكثرها تقدماً.. ومن تراجيديات شكسبير وإلى محمد خان وبشير الديك مؤلفى قصة «سواق الأتوبيس».. وتختلف المعالجة فقط فى تحديد ظروف كل عصر وكل مجتمع التى تحيط وتؤثر فى كل أسرة وتصنع خيوط هذا التفكك والإنهيار.

وهنا يصبح «سواق الأتوبيس» مصرياً تماما رغم إنسانية أو عمومية الفكرة.. فكل ما يحدث فيه هو أشياء من القاهرة التى نعرفها ونعيشها.. وشخصيات نلتقى بها فى الطريق والزقاق الضيق وفى البيت المجاور.. فى دمياط وبور سعيد ومدن مصرية أخرى.. وهم يتحدثون لغة نعرفها وحول مشكلة يمكن أن نفهمها ونحس بوطأتها لا على كاهل بطلها حسن فقط وإنما على كواهلنا جميعاً.

وإذا كان «سواق الأتوبيس» قد اندلع كالشرارة كما قلت كل هذا الإندلاع الذى الهب مشاعر وعقول كل هؤلاء الذين مازالوا يملكون حساً متيقظاً وضميراً قلقاً


«سواق الاتوبيس» إخراج : عاطف الطيب ١٩٨٢

وقادراً على اليقظة.. فليس لأنه معجزة فى الواقع ولا لأنه يحدثنا بجديد ومبتكر لا نعرفه فى حياتنا.. وإنما لأنه على العكس وبالتحديد يحدثنا عما نعيشه كل يوم ولكن لا ننتبه إليه أو على الأقل لا نراه فى سينما تحدثنا عن أشياء أخرى تبدو قادمة من كوكب آخر.. أن سر «سواق الأتوبيس» البسيط جداً وما يجعله يبدو قوياً وجديداً هو أنه يحدثنا عن الأشياء العادية التى يتصور البعض أنها ليست موضوعاً للسينما.. وأنه يتحدث عنها بمرارة ولكن بوعى وبصدق وحرارة لا تدعى ولا تخطب ولا تفتعل.. ولذلك فأنت فى هذا الفيلم تحس أنك مأخوذ إلى جو غريب وجديد ومختلف لأنه – وتصوروا المفارقة – هو جو بيتك وعائلتك ولا شىء آخر!

وسائق الأتوبيس هو حسن (نور الشريف) الشاب المصرى العادى جداً الذى تلقى قسطاً من التعليم والذى حارب فى أكتوبر وعاش ليكسب رزقه بالطريقة الوحيدة المتاحة وهى ببساطة ومثل الآلاف غيره أن يستيقظ فى الفجر ليقود أوتوبيس!.. وهو متزوج من فتاة كان يحبها وتحبه! ميرفت (ميرفت أمين) ولكن لم تغفر لها أمها (زهرة العلا) المتطلعة لمصير أفضل لابنتها..

إنه انتزعها من زيجة أفضل لعريس عائد بالثروة من الخارج.. ولكن الأمور تسير على ما يرام فيما يبدو بين حسن وزوجته وطفلهما الوحيد.. وتبدو كل مشكلته هى أنه

يعمل سائقاً لتاكسى اشتراه بفلوس زوجته لكى يزيد من دخله.. وأن يجد جوابا لإلحاح زميله الكمسارى الشاب الضيف (حمدى الوزير) فى أن يتزوج أخته الصغرى التى مازالت تلميذة والتى يريد أن «يشتريها» فى نفس الوقت تاجر مخدرات سابق عجوز يملك الثمن بالطبع.

ومن هذا الخط الضيق يدخل حسن فجأة إلى الخط الأوسع.. عندما يكتشف بالصدفة أن أباه صاحب ورشة الأخشاب العجوز المريض المعلم سلطان (عماد حمدى) مهدد بفقد الورشة التى هى حصاد عمره كله وفاء لعشرين ألف جنيه ضرائب متراكمة.. وبعد أن ترك إدارتها لزوج إحدى بناته الأربع الذى بدد عائدها.. وورشة الخشب هنا هى رمز فيما أتخيل لكل الورش الحرفية الصغيرة التى قامت عليها الصناعة المصرية لإجيال عديدة.. والتى أصبحت مهددة بالإنهيار تحت غزو صناعات وهمية جديدة قائمة على الاستيراد الجاهز لكل ما هو أجنبى.. وهنا يصبح الأب سلطان نفسه رمزاً أكثر منه مجرد صاحب ورشة صغيرة تواجه محنة مع الضرائب..

ولأن حسن هو ضمير الأسرة الذى مازال متيقظاً ورافضاً والذى يمثل رمزاً هو الآخر لشباب مصر الذى صهرته تجربة الحرب فى اكتوبر ودفع من حياته كل شىء ولم يأخذ شيئاً ويريد فقط الإبقاء على الأشياء التى حارب من أجلها.. فإن إنقاذ ورشة أبيه لايبقى مجرد مسألة عائلية لإنقاذ ورشة وإنما لإنقاذ كل رمز أكتوبر.

وهنا يأخذنا سيناريو بشير الديك - وهو بطل حقيقى من أبطال هذا الفيلم وأفضل ما كتبه بشير الديك على الإطلاق - يأخذنا وبذكاء شديد وبلا أى خطابة أو إدعاء إلى الخط الأوسع والأعمق: ما الذى حدث بعد أكتوبر؟

يحاول حسن وقف بيع ورشة أبيه بدفع نصف المبلغ مؤقتا للضرائب.. وفى الوقت الذى تدور فيه ملايين الجنيهات فى سوق الصفقات الوهمية.. يصبح تدبير عشرة الاف جنيه لإنقاذ ورشة ضرباً من المستحيل.. يطوف حسن كالمحموم على بيوت شقيقاته اللاتى تزوجن صعاليك بدأوا حياتهم بفلوس الأب.. ولكنهم كانوا أذكياء بما يكفى حيث فهموا قوانين اللعبة الجديدة.. نبيلة السيد التى تزوجت فى بور سعيد تاجر انفتاح ومراوح وسفن آب (وحيد سيف) غارق فى جمع الأموال من بيع أى شىء ولكن ما يستطيع أن يقدمه لحسن هو غدوة سمك.. ومن بور سعيد إلى دمياط حيث الأخت الثانية الحاجة فوزية (عليه عبد المنعم) المتزوجة من الحاج تابعي (على الغندور) والذى يسمع فى مشهد رائع كل تفاصيل محنة حسن فيكون مشغولاً جداً

بالانقضاض على الورشة والبيت لشرائهما قبل أن يلحق بموعد الصلاة.

وحتى على مستوى الحب .. يفجع حسن حين يكتشف أن زوجته تضع الطلاق نفسه في مقابل بيع التاكسي الذي اشترته بفلوسها .. فالحب نفسه لا يساوي عند الزوجة والحبيبة خمسة الاف جنيه.. وإن كانت مسألة تفكير الزوجة المفاجئ في تعلم الإنجليزية والاشتغال في شركة هي أضعف خطوط الفيلم لأنها مقحمة ولا تضيف شيئاً.. بينما تجئ المبادرة والتضحية من الأخت التي تعمل في الكويت بفلوس الشقة.. ولكنها تضحى بها هي وزوجها الشاب الذي كان زميلاً لحسن نفسه في حرب أكتوبر.. فما زال جيل أكتوبر هو الذي يدفع الثمن ولا يطلب شيئاً.. هذا الجيل من «شلة القروانه» الذي عاد ليعمل جرسونات ويرقب في مرارة ثمرة ما سكبه من الدم.. وحيث يلتقي حسن بأصدقائه في الحرب في مشهد من أروع مشاهد السينما المصرية في تاريخها كله تحت سفح الهرم وضوء الفجر الحزين ولحن «قوم يامصرى» يأتي من وراء خيمة الحزن التي تبكيك ولكن تدعوك لأن تستيقظ ! إن رحلة حسن المحبطة من أجل إنقاذ ورشة أبيه تنتهي إلى موت الأب وضياع الورشة الذي كان محتماً.. ولكن بعد أن تكشف له عن الفجيعة الأكبر.. وهي أن كل شيء حوله قد تغير.. وأن شقيقاته بعن أباهن ثمنا لعلاقات جديدة وحشية وشروخ في «عروق الخشب» القديمة الأصيلة في حياتنا.. ولأن حسن نفسه كان مسئولاً عندما سكت على النشال الذي رآه يسرق راكبه في أتوبيسه في أول الفيلم فلم يتحرك لأن الأمر لا يعنيه.. ولكنه لأن الأمر أصبح يعنيه الآن فهو ينزل وراء النشال الآخر الذي فعل نفس الشيء في نهاية الفيلم لينهال عليه ضرباً وهو يصرخ في لحظة وعي وتحول «ياولاد الكلب» .. ولكن مع بقاء التساؤل: هل كان هذا النشال الغلبان هو النموذج الصحيح لمن يستحقون الضرب؟ وهو نفسه ضحية لكل ما حدث؟

أننا في «سواق الأتوبيس» أمام فيلم على أعلى مستوى في كل تفاصيله.. ولكن يستحق صانعوه عاطف الطيب وبشير الديك ومحمد خان والمصور سعيد شيمي والمونتيرة نادية شكرى ومؤلف الموسيقى كمال بكير وكل ممثليه من نور الشريف إلى أصغر كومبارس أن نسجل أسماءهم في قائمة من ظلوا مصرين رغم كل شيء على صنع أشياء جيدة في هذا البلد!..

ـ مجلة «الكواكب» – ٢ / ٨ / ١٩٨٣ .

«درب الهوى» محاولة للخروج من القاع المظلم

«درب الهوى» هو الفيلم الثالث لحسام الدين مصطفى فى «مرحلته الجديدة».. ومرحلته الجديدة هذه هى العودة إلى السينما بعد بضع تجارب فى مسلسلات التليفزيون لا أعرف مدى نجاحها لانى لم اتمكن من متابعتها للأسف.. ولا أحد يدرى لماذا توقف حسام الدين مصطفى عن السينما لبضع سنوات بعد أن أصبح واحد من أهم وانجح مخرجى السينما التجارية فى مصر.. ولكنه عاد لانه اكتشف بالتأكيد أنه مخرج سينما اساسا وليس مخرج تليفزيون.. وانه أحد القلائل الذين يعرفون أدواتهم السينمائية جيدا - بصرف النظر عن مسالة الافكار - وهذه حقيقة لا يستطيع أن ينكرها أحد .

وفى مرحلة العودة إلى السينما قدم حسام الدين مصطفى **«الباطنية»** ليصبح «فتحا جديدا» فى السينما المصرية.. ثم قدم **«وكالة البلح»** على نفس الطريق واستثمار لنفس النجاح وبنفس «الثلاثى الصاعق»: نادية الجندى نجمة ومصطفى محرم كاتبا للسيناريو وشريف المنباوى كاتبا للحوار.. وأن لم يحقق الفيلم الثانى نفس اكتساح «الباطنية» التى أصبحت مدرسة وأسطورة ..

ثم هو فى فيلمه الثالث **«درب الهوى»** يستعين بنفس كاتب السيناريو وكاتب الحوار ولكنه «يجازف» هذه المرة بالاستغناء عن نادية الجندى بعد أن «يفكها» إلى ثلاث ممثلات: مديحة كامل ويسرا وشويكار.. والغريب أنه يحقق مستوى فنيا افضل.. فاذا كانت ثلاثة عناصر ثابتة ومشتركة فى الافلام الثلاثة وهى المخرج والكاتبان.. فلابد أن غياب النجمة هذه المرة هو السر فى تحقيق مستوى أفضل.. وهذا حقيقى تماما.. لان النجمة التى نتحدث عنها ليست مجرد نجمة يمكن

استبدالها بأى نجمة.. وانما هى عالم كامل ومتميز من السينما.. تفرض شروطها ومواصفاتها الخاصة على الجميع.. وتصنع افلامها ومخرجيها وكتابها وحتى جمهورها بنفسها.. وتنجح نجاحاخرافيا لانها تفهم طبيعة السينما والجمهور فى مرحلة محددة.. ولذلك أصبحت نجمة مصر الأولى فعلا وقبل فاتن حمامة وسعاد حسنى ونجلاء فتحى جميعاً.. لان الكل الآن يجرى وراءها.. ولا يمكن أن يلومها أحد.. اذ أنهم يوما ما قالوا لفرعون ايه فرعنك.. قال مالقتش حد يردنى !.

ولا يمكن أن ينكر أحد أن «درب الهوى» أفضل بكثير من «الباطنية» و «وكالة البلح» بل يمكن أن يقال أيضاً أنه فيلم نظيف.. أو أنه بذل مجهودا عنيفا لكى يصبح نظيفاً لولا بعض التحفظات.. وهى تحفظات على المستوى الفنى لهذه النقطة أو تلك وسنشير اليها جميعا.. ولكن الابتذال هنا أقل.. ومحاولة الجدية والاحترام أكثر.. أما أن تنجح المحاولة أو تفشل فهذا شىء أخر بالطبع.. فضلا عن أن احكامنا فى السينما المصرية أصبحت نسبية ..

«درب الهوى» يتحدث عن البغاء القديم الشهير فى منطقة الازبكية وعن «درب طياب» بالتحديد.. وهو موضوع شائع فى السينما العالمية ويمكن من خلاله صنع مجرد فيلم «بورنو» جنسى رخيص أو صنع دراسة اجتماعية وانسانية جادة وعميقة حسب تناول ورؤية وهدف صانعى الفيلم ومدى احترامهم لفنهم وجمهورهم.. وهنا لابد أن نشهد لحسام مصطفى أنه قاوم بحسم اغراء الابتذال والرخص الذى يمكن أن يسمح به موضوع كهذا.. وباستثناء شخصية «سكسه» – لاحظ الاسم – خادم الفندق الرقيع الذى لعبه فاروق فلوكس وهو فى رأيى ممثل جيد لم يكن فى حاجة لهذا الدور ولم يكن الفيلم كلة بحاجة إليه الا بهدف الاغراء والاضحاك معا بشخصية شاذة كانت السينما المصرية مولعة دائما بتقديمها وبابتذال وسواء استدعتها الحاجة أو لم تستدعها ..

ويمكن أن نشهد «لدرب الهوى» ايضاً بانه حاول أن يتناول موضوع البغاء تناولا اجتماعيا – بل وسياسيا – جادا.. وايا كانت أخطاء هذا التناول.. فان سيناريو مصطفى محرم حاول أن يتعمق شخصياته ويدرس ظروفها ويبرر سلوكها وان يبحث عن اسباب انحرافها ويستخلص جوهرها الراغب فى حياة انظف لولا حصار الفقر والفساد والنفاق الاجتماعى الذى يخنق ويشوه «الصغار» لحساب «الكبار» المنحرفين ولكن الذين يملكون القوة لستر مباذلهم ..



«درب الهوى» إخراج : حسام الدين مصطفى ١٩٨٣

والفيلم مأخوذ عن قصة متوسطة الطول - ٤٦ صفحة - لاسماعيل ولى الدين الذى تتميز قصصه ورواياته القصيره بقدرتها الواضحة على استكشاف «المكان» ذى الطابع اللاذع الخاص والغوص فى عالمه السفلى وأعماق شخصياته السوداء والسرية.. وتبدو معظم أعمال هذا الكاتب الشاب الغزيرة «كمعالجات» أو ملخصات سينمائية جاهزة.. وتعطى مادة هائلة لمن يريد أن يصنع فيلما جيدا ومختلفا وأن كان حظه مع من حولوا بعض أعماله إلى أفلام سيئا.. فهم لا يأخذون من أفكاره الا مادتها «الحراقة» وتوابلها الجنسية أو العنيفة ودون محاولة لتعمقها ونقل جوها الحار الفريد ..

ولكن فيلم «درب الهوى» لم يأخذ من قصة اسماعيل ولى الدين الا بضعة سطور واحيانا بضع جمل.. وتجاهل أشياء كثيرة وأضاف أشياء كثيرة.. فبينما تتحدث القصة عن «درب طياب» الآن وبعد أن اختفى عصر البغاء العلنى بالكامل ولم يبق منه سوى بعض بقايا فتراته المحاصرة التى لا تجد عملا آخر وفى جو بديع حقا لعالم يحتضر ويتأكل ويحاول التشبث بالحياة بعد أن فاته العصر.. يرجع الفيلم بنفس الحى إلى الاربعينات ربما هربا من الرقابة وربما لاضفاء خلفية سياسية من

خلال شخصية الباشا حسن عابدين التى ليس لها وجود فى القصة ..

وبينما تتحدث القصة عن أربع فتيات من محترفات الدعارة فى «لوكاندة البرنسيسات» ويربط بذكاء بين عالمهن السفلى هذا وخروجهن إلى السطح فى المدينة المصرية وفى الفنادق الكبيرة.. يركز الفيلم على فتاتين فقط هما سميحة (مديحة كامل) وأوهام (يسرا) ومع تغيير قصصهما وعلاقاتهما ايضاً.. فسميحة فى القصة كانت تحب شابا مجندا اختفت أخباره فجأة فسقطت فى الوحدة والضياع.. وكان هذا خطأ دراميا أقوى.. ولكن الفيلم جعلها تقع فى حب شاب مغامر آفاق هو فاروق الفيشاوى الذى تكتشف فى النهاية أنه يخدعها فتقتله ..

أما الفتاة الثانية فى القصة أوهام فتقع فى حب طالب جامعى آفاق هو الآخر يخدعها لتتفق عليه بوهم الزواج منها إلى أن ينهى دراسته فيسافر بفلوسها إلى الخارج مع زميلته فى الجامعة.. فتنتحر اوهام وتنتهى القصة بل واللوكندة نفسها.. بينما يجعل الفيلم أخاها (ابراهيم عبد الرازق) يخرج من السجن ليقتلها استكمالا لجو «المذبحة» التى ينتهى بها الفيلم.. بعد أن نسج قصة وهمية عن وقوع مدرس جامعى شاب (أحمد زكى) مثالى جدا فى حبها إلى حد أن يقرر الزواج منها لولا أن يسبقه الموت .

وتركز قصة اسماعيل ولى الدين على خلفية أم زوزو «المعلمة» التى تدير فندق الدعارة وزوجها العجوز المريض ولكن الذى لا يموت بينما تموت فتيات الفندق الصغيرات.. وهو خط قوى تم حذفه لتصبح المعلمة حسنية (شويكار) مجرد كومبارس.. كما يركز على خلفية صالح (محمود عبد العزيز) البلطجى وفتوة الفندق بحيث تصبح شخصيته مبررة.. ولكن الفيلم يقدمه لنا مجرد شاب فاسد بلا سبب واضح وان كان يذوب رقة لمجرد أن يرى طفلا يحمل اسمه ويذكره بطفولته التى لا نعرف عنها شيئاً ..

نحن فى الفيلم اذن أمام قصة أخرى تماما وعلينا أن نتعامل معه على هذا الاساس.. لنكتشف أنه حاول أن يربط بين حى البغاء والفساد السياسى من خلال شخصية غريبة جدا لباشا شاذ مريض بحب اذلال نفسه.. فهو يتردد على فندق البغاء هذا لكى تمتهنه فتياته ويشتمنه «أنا بدفع هنا فلوس ولازم اتهزأ بيها».. وعندما تناديه أحدى عاهرات الفندق «بحضرتك» يصيح غاضباً: «دى حتحترمنى تانى.. لا بقى.. دى متسلطة على من حزب المعارضة».. ثم يخلع ملابسه ويربط

وسطة ويرقص بالملابس الداخلية والطربوش مغنيا فى ابتذال: «قطعنى حتت.. هزأنى.. هاو.. هاو..هاو..» وعندما نتخيل ضحك الجمهور لهذا المشهد عندما يؤديه حسن عابدين بالذات.. ندرك مدى ابتذال تقديم باشوات ما قبل الثورة وتسطيح الصراع السياسى بين الحكومة والمعارضة باقصى قدر من المبالغة والكاريكاتير ..!

والواقع أن الكاريكاتير هوما يعيب تناول هذا الفيلم لكل أفكاره ونماذجه حتى وهو يحاول أن يبدو جادا وعميقا ..فمقابل هذا الباشا هناك ابن اخته المدرس الجامعى الشاب (أحمد زكى) الذى يبدو مخلوقا قادما من المريخ.. فهو يدخل حى البغاء لاجراء بحث ما للماجستير الذى يعده.. فيقع على الفور فى حب احدى البغايا حبا عذريا.. ثم يبدأ يكتشف العالم من خلالها ودون أن يقول لنا الفيلم كيف.. وكأنه لم يلتق ببشر فى حياته بل وكأنه لم يدرس حرف ولم يكن يعلم أن هناك بغاء وفقرا لولا أن دخل هذا الفندق بالصدفة ..

وشخصية هذا المدرس الجامعى الشاب المقحمة على القصة والتى تكرر ترديدات مستهلكة عن «المومس الفاضلة» والاستاذ الذى يحب العاهرة ويرغب من خلالها فى تغيير العالم.. ليس فقط شبحا منسوخا لبعض شخصيات دوستويفسكى وحسن الإمام فقط.. وانما هو أردأ شخصيات الفيلم أيضاً.. فهو لا يتوقف عن التجهم والقاء المحاضرات فى الجامعة وفى بيت الدعارة وفى الشارع وحتى فى ليلة عرسه الخاص.. ويقول عبارات بلهاء مثل «أنا كنت غلطان البحث المظبوط مش موجود فى الكتب ولا المراجع.. دوروا عليه فى الشوارع.. فى الزقاق.. فى البارات..» و «دعارة الجسد ودعارة الفكر..» و «فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل.. لا يوجد مستقبل!».. وكلام سخيف آخر من هذا النوع يجعل دعوة الخير والاصلاح فى هذا الفيلم «دمها تقيل» جدا وحيث يبدو الاشرار والمنحرفون ظرفاء وجذابين خاصة بالنسبة لجمهور هذا النوع من الافلام ..

مصطفى محرم قدم صنعة سيناريو متقنة تماما ومحبوكة تعرف هذا الجمهور جيدا وتحاول أن تصل اليه مباشرة وبأضمن وأسرع الطرق وبأقل قدر من الابتذال.. وهى محاولة جيدة بلا شك للنزول لجمهور «سينما الباذنجان» ولكن مع محاولة اغرائه بأن يجرب التفاح مرة.. أو حتى الجوافة.. ومقادير «الطبخة الشعبية» محسوبة بدقة وتوازن شديد بحيث يجد هذا النوع من المتفرج كل ما يبحث عنه: جو بيوت الدعارة والمعلمين والمعلمات.. بعض التلميحات الجنسية.. الميلودراما.. النقد

الاجتماعى بل والسياسى.. الحب.. الرغبة فى التطهر من الزجل.. الرقص.. لسعة الكوميديا.. المذبحة.. ولكن المبالغة الكاريكاتيرية والمواعظ المباشرة بددت كثيرا من قيمة فيلم كان يمكن أن يكون جيدا ..

وهنا نندهش حين نجد حوار شريف المنباوى معقولا ومهذبا لاول مرة.. ربما لغياب النجمة التى يبدو أنها تكتب حوارها الخاص.. فباستثناء بعض التلميحات الجنسية التى قد يفرضها الموضوع لانجد المأثورات الكلاسيكية الخالدة التى تنتشر على ألسنة الجماهير من المحيط إلى الخليج.. ورغم الالحاح على تكرار بعض «الافتيهات» مثل «يا جنتل» و «ابن فانطازيا» و «الحق على عبد الحق» الا انها لم تجد نفس الاستجابة الجماهيرية فضلا عن أنها ليست مبتذلة ..

يتقدم مستوى حسام مصطفى التكنيكى عن فيلميه السابقين لان الموضوع والمعالجة هنا أفضل وأكثر احتراما.. وان كان يخنق شخصياته وجمهوره فى ديكور الفندق فلا يخرج للحياة والعصر ولا حتى لدرب طياب نفسه ليقدم صورة للجو العام الذى تدور فيه هذه الاحداث خاصة فى فترة خصبة كأواخر الاربعينات.. فخمسة طرابيش يضعها على رءوس شخصياته ويضع اسطوانات قديمة فى الخلفية لا تصنع جوا خاصا ولا عصرا.. وان كان لابد من الاشارة إلى قدرة اضاءة وحيد فريد على خلق الجو الخانق الكابى لشخصيات منتحرة فى القاع ..

رغم الجهد الواضح لكل الممثلين لم يكن أحد مقنعا الا على مستوى «الترسو».. فلأن الشخصيات كاريكاتيرية كان الاداء كاريكاتيريا ومن «الخارج».. بمعنى أن كل ممثل لبس الزى والماكياج الخارجى للشخصية.. الطربوش والبرقع والجلابية والسكروته.. وبدأ يمثل !.

– مجلة «الاذاعة» – ٦ / ٨ / ١٩٨٢ .

تأملات فى فيلم قديم : «صراع فى النيل»
عمر الشريف صعيديا.. وفينك يا عم عاطف سالم ؟.

كتب لى بعض قراء «الكواكب» الأعزاء.. كما قال لى بعض الأصدقاء أنهم يستفيدون أكثر عندما اكتب عن الافلام المصرية القديمة بين وقت واخر من خلال عرضها فى التليفزيون.. لان الافلام الجديدة لا تستحق كل هذا العناء فى مشاهدتها والكتابة - وبالتالى القراءة - عنها.. وقال لى صديق مهتم بالسينما: أنت بتاخذ المسائل جد كده ليه وأنت بتكتب عن افلام اليومين دول؟.. هى دى افلام؟.. يا راجل اكتب لنا عن افلام عبد الحليم وفريد والنابلسى واسماعيل ياسين القديمة.. انك تذكرنا على الاقل حينذاك بصوت كان قادرا على أن يطربنا أو بكوميديان كل قادرا على اضحاكنا !.

وهى وجهة نظر فيها كثير من الصحة.. ولكن مع عدم أغفال الافلام الجديدة بالطبع.. وإن كنت لا استطيع أن اعرف ما ذا كان رأى الاصدقاء بأنهم يستفيدون أكثر عندما أكتب عن الافلام القديمة مدحا أم ذما.. فهل هو دليل على إفلاس الناقد أم على افلاس السينما نفسها ؟.

ولكنى اعترف باننى استمتع شخصيا بالكتابة عن الافلام القديمة.. إلى حد أن اصبحت أحرص على متابعة كل الافلام المصرية القديمة التى يذيعها التليفزيون واكتب تفاصيلها بالكامل حتى لو لم أكتب عنها فى «الكواكب».. فهى فرصة نادرة يتيحها التليفزيون - باعتباره الذاكرة الواعية الحافظة لتراث السينما المصرية بقدر الامكان - لا سترجاع عهود مختلفة من تاريخ هذه السينما.. ومحاولة إعادة تأملها وتحليلها بروح العصر.. وبالمقارنة بما أصبحنا نراه الآن.. ومحاولة استخلاص



«صراع فى النيل» إخراج : عاطف سالم ١٩٨٣

قواعد أو أساليب عامة فى الكوميديا والغناء والاستعراض والميلودراما.. ومذاهب فى التمثيل والتأليف والاخراج كانت سائدة فى المدارس المختلفة للسينما المصرية وفى عهود مختلفة.. لمعرفة كيف كنا.. وإلى أين انتهى الامر ؟.

وفيما لا يتجاوز الاسبوعين الاخرين مثلا تابعت باهتمام شديد مجموعة متباينة من الافلام القديمة من كل نوع.. مثل **«اخطر رجل فى العالم»** لنيازى مصطفى وفؤاد المهندس وشويكار.. و**«كل دقة فى قلبى»** لاحمد ضياء الدين ومحمد فوزى وسامية جمال و**«دقة قلب»** لمحمد عبد العزيز ومحمود ياسين وميرفت أمين و **«نورا»** لمحمود ذو الفقار وكمال الشناوى ونيللى و **«أمسك حرامى»** لفطين عبد الوهاب واسماعيل ياسين وأمال فريد و **«لحن حبى»** لاحمد بدرخان وفريد الاطرش وصباح وأخيرا تحفة عاطف سالم **«صراع فى النيل»** لعمر الشريف ورشدى اباظة وهند رستم.. وكان كل فيلم منها يصلح موضوعا طريفاً لتأمل موضوعه وأسلوبه وشخصياته ولاسترجاع عصر كامل نتذكر كيف كانوا يصنعون السينما من خلاله !.

ولكن **«صراع فى النيل»** بالذات ليس افضل هذه المجموعة فحسب.. بل أنه من كلاسيكيات السينما المصرية كلها بلا مبالغة.. وهو «أثر» من الفترة الذهبية فى

تاريخ هذه السينما ودليل آخر على أننا كنا قادرين يوما ما على صنع سينما جيدة بل ورائعة أحيانا وكنا نملك مواهب فى مجالات التأليف والاخراج والتمثيل كان يمكن أن ترقى إلى المستوى العالمى ببساطة شديدة لو أن ظروفا آخرى ومناخا آخر توافر للسينما المصرية وسمح لهذه البدايات والتيارات الجيدة عند صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات وعاطف سالم وحسين كمال وكمال الشيخ - وحتى عز الدين ذو الفقار وفطين عبد الوهاب - بأن تعمل وبشروطها هى وطموحها هى وليس بشروط التجار.. وتصوروا لو أن هذا الجيل كان قد واصل العمل بنفس المستوى.. وحتى قبل انشاء معهد السينما.. لكى يواصل جيل الشبان من خريجى المعهد استكمال الطريق ومع مزيد من العلم والتطوير بالطبع.. فكيف كان يمكن أن يكون حال السينما المصرية الآن ؟

لم يحدث هذا بالطبع ولاسباب عديدة معقدة ليس هذا مجالها.. ولكن «صراع فى النيل» عند اعادة اكتشافه بعد كل هذه السنوات يصيبنا بالحسرة بقدر ما يصيبنا بالنشوة ..

إن الفيلم مثلا من انتاج جمال الليثى وليس من انتاج القطاع العام الذى ننسب له دائماً أفضل انتاج السينما المصرية فى الستينات.. ومعنى هذا أن الشرائح النظيفة فى القطاع الخاص نفسه كانت قادرة على انتاج هذا المستوى الرفيع وعلى توفير كل هذه الامكانيات لصنع سينما جادة.. فجمال الليثى يوفر لهذه الفيلم افضل عناصر السينما فى تلك الفترة.. فالقصة والسيناريو والحوار للمرحوم على الزرقانى رائد كتاب السيناريو والذى كان مدرسة فى العمل المتقن.. واعتقد أنها انتهت الا من أفراد مازالوا يحاولون.. والاخراج لعاطف سالم الذى كان مخرجا شابا حيذاك يملك أدوات حرفية بارعة ومتطورة ورغبة وجرأة على التجديد تجلت فى قلة من افلامه قبل أن تهزمه شروط السينما التجارية الرديئة ويصبح من اقل مخرجينا عملا فى السنوات الاخيرة.. والتمثيل لثلاثة نجوم كانوا فى القمة حيذاك: هند رستم التى نلاحظ أن أسمها يسبق كل الأسماء فى عناوين الفيلم.. يليها عمر الشريف الذى كان فتى الشاشة الأول للامع الجذاب ولكن كان واضحا أنه بدأ يخرج من حدود «الفتى الجميل» ليصبح ممثلا بالمعنى الحقيقى ثم رشدى أباظة الذى بدأت تتضح قدراته هو الآخر كممثل جيد بعد أن كان مجرد «منظر» وسيم شديد الفحولة لا يتوقف عن اغراء كل النساء وضرب كل الرجال ..

ويكاد يقتصر الأداء فى الفيلم كله على هذه الوجوه الثلاثة.. بالإضافة إلى بعض «العناصر الزائدة» التى يلعب كل منها دوره الصغير فى مكانه الصحيح.. فطاقم المركب يضم مسرح الاخيار أحمد الحداد الذى كان «لازمة» متكررة فى افلام عاطف سالم ليضحك الناس فى دور الابله المتخلف عقليا الذى اشتهر به وبهدف تحقيق عنصر الاضحاك حسب تصور عاطف سالم فى تلك الفترة.. ثم محمد قنديل الذى كان مطرب عاطف سالم المفضل ايضاً والذى يغنى أغنية واحدة فى هذا الفيلم موظفة توظيفاً منطقياً مبررا وليس مثل كل اغانى السينما المصرية الهابطة على الاحداث دائماً من كوكب آخر.. واخيرا عبد الغنى النجدى فى دور الصعيدى الخالد.. أما الأشرار فهم حسن حامد ومحمود فرج بالطبع اللذان يملكان العضلات الكافية لتوفير عنصر «الضرب» الذى كان عنصرا اساسيا فى جذب المتفرج المصرى على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. ولكننا نكتشف فى «صراع فى النيل» ايضاً أن تهانى راشد ممثلة التليفزيون الجيدة حقا والتى بدأنا نتعرف عليها الآن فقط.. تظهر فى دور صغير كفتاة صعيدية صغيرة جميلة «ورد» يحبها عمر الشريف ولكنه يهجرها فى أول الفيلم جريا وراء رغبته المحمومة فى «الست نرجس المتصيطة» غازية الموالد الفاتنة اللعوب.. لكى يعود فى نهاية الفيلم إلى تهانى راشد فتاة القرية البسيطة دعما لمنطق انتصار الخير بعد زوال الشر وهزيمته ..

تدهشنا فى البداية جرأة مجموعة الفيلم كلها على اختيار الموضوع وأماكن التصوير.. بدءا من المنتج نفسه.. إلى كاتب السيناريو الذى يكتب فيلما تدور احداثة بالكامل على ظهر مركب صعيدية تبدأ رحلتها من الاقصر إلى القاهرة.. وهو تجديد واضح فى الموضوعات والاماكن التقليدية المكررة لكل افلامنا.. ومغامرة جريئة بلاشك فى مواجهة صعوبات تكنيكية بالغة وفى ظروف صعبه. ثم المجازفة بكسر تصورات المتفرج المصرى الراسخة عن افلام القصور والكباريهات.. فضلا عن أن «صراع فى النيل» هو نموذج نادر لا أعتقد أنه تكرر كثيرا فى السينما المصرية لافلام «الرحلة».. أى الفيلم الذى يدور حول رحلة طويلة من مكان إلى مكان بكل الصراعات التى يمكن أن تحدث فى هذه الرحلة.. وحيث يمكن اكتشاف «المكان» وظروف المجتمع كله من خلالها.. وهو نوع من الأفلام منتشر جدا فى السينما الامريكية .

وهنا تتجلى عبقرية على الزرقانى ككاتب سيناريو فى أحسن حالاته.. فهو يختار موضوعا شديد المصرية أولا.. حيث يجتمع شيوخ تلك القرية من قرى الاقصر ليقرروا بيع المركب الشراعى العتيق «عروس النيل» وحشد كل أموالهم معا لشراء «صندل» متطور لان المستقبل للصنادل واللنشات بعد السد العالى.. فالفيلم يربط موضوعه اذن بحدث هام جدا فى تطوير الحياة المصرية هو انشاء السد العالى.. الذى كان مفروضا أن يغير كثيرا من أشكال الحياة المصرية على الأرض وفى النيل معا.. وفى مواجهة هذه المجموعة من ملاك المراكب الفقراء.. يتصدى الرأسمالى المحتكر أبو سعفان الذى يرفض أى محاولة للتغيير كالعادة صائحا: «أنا ابو سعفان صاحب عشرين مركب وكلهم شغالين عندى».. ورغم أن هذه «التيمة» كانت شائعة احيانا فى بعض الافلام المصرية.. الا أنها هنا كانت مرتبطة بنقطة تحول جديدة هى السد العالى.. ثم كانت نقطة بدء قوية لصراع الخير والشر وبمستوى حرفى بارع من على الزرقانى فى نسج الاحداث والشخصيات والجو العام لنيل الصعيد والمراكبية الذى لم يتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية ..

وتتجلى استاذية على الزرقانى الخارقة فى هذا الفيلم فى أنه استوعب تماما ظروف السينما المصرية التجارية وشروط المتفرج المصرى نفسه.. وحاول أن يحقق من خلال ذلك نفسه مستوى فنيا شديد الرقى.. ففرض موضوعه القومى ومضمونه المتقدم على نفس المتفرج بأن قدم له كل عناصر الجذب والتشويق التى يريدها..فهناك الخطوط الدرامية القوية بين الخير والشر.. وهناك التأكيد الواضح وغير المفتعل على القيم الاخلاقية الراسخة لدى المتفرج المصرى.. من الشهامة «والجدعنة» والوفاء وحفظ حقوق الاخوة والامانة والتكاتف ضد الشر الخارجى.. ثم هناك المغامرة والضرب والكوميديا حتى لو كانت متخلفة عقليا - العبيط الذى يحب «جحشاية» صغيرة! - ثم هناك غناء محمد قنديل وجو الافراح والموالد... ثم هناك هند رستم.. وما أدراك كيف كانت هند رستم فى تلك الايام.. انت مش شفت الفيلم!.

ولكن لم يكن ممكنا أن يتحقق كل ذلك لو لم يتوافر له مخرج متمكن على أحسن مستوى حرفى يملك أمكانيات عاطف سالم وفهمه لادواته السينمائية ولاسلوبه الخاص المميز.. ولقد استطاع عاطف سالم عند بداية ظهوره أن يفرض نفسه بقوة وسط أسماء كبيرة قوية مثل صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وبركات وكمال الشيخ.. لانه عرف ومنذ الفيلم الأول بجرأته فى اختيار الموضوع ثم ديناميكيته

الواضحة فى التكنيك من حيث التصوير فى الشوارع أو الأماكن الحقيقية غير المألوفة والأعتماد على حركة الكاميرا لتستفيد من علاقة الممثل بالمكان استفادة سينمائية صحيحة وبليغة ومع الاحتفاظ بالإيقاع العام للفيلم يقظا متوترا حيويا طوال الوقت – ويكاد يكون المخرج الشاب محمد خان من الجيل الحالى امتدادا له – وأعتقد أن مهارات عاطف سالم التكنيكية هذه تصل إلى ذروتها فى «صراع فى النيل» على نحو خاص حيث تتضاعف هنا صعوبة التصوير فى مكان محدود أغلب الوقت هو المركب الشراعى.. بل وفى «أخنان» هذا المركب السفلية الضيقة.. وباستغلال شواطئ النيل وجو قرى وموالد الصعيد فى نفس الوقت.. وما فعله عاطف سالم هنا أصعب بكثير فى تقديرى مما فعله سيدنى لوميت فى فيلم **«اثنا عشر رجلا غاضباً»** الذى اعتبر حدثا سينمائيا فى حينه لانه حبس الكاميرا طوال الفيلم فى غرفة المحلفين باحدى المحاكم الأمريكية مع أنها توفر للمخرج حرية حركة أكبر بكثير مما كان متاحا لعاطف سالم.. ومع ذلك فهو يحقق فى «صراع فى النيل» مستوى فذا فى تقطيع لقطاته وتوزيعها واختيار زواياه وتحديد علاقة الممثل بالمكان وحفظ تدفق الايقاع يذكرنا بلا مبالغة ببعض أفلام الواقعية الايطالية الجديدة وتصل بالفيلم إلى مستوى عالمى قابل للمنافسة .. ودون أن ننسى قدرة مدير التصوير كليليو فى استخلاص جماليات الابيض والأسود من خلال توزيع الاضاءة وتوزيعاتها وتناقضات درجاتها باستثناء اغراقه فى استخدام الاضاءة الساطعة فى التصوير الداخلى فى الاماكن الضيقة بالذات وفى بعض مشاهد الليل الخارجى التى أفلتت من كليليو ومن عاطف سالم معا !

ولا يمكن الحديث عن «صراع فى النيل» كنموذج نادر متقدم جدا لما كانت عليه السينما المصرية فى يوم ما.. دون الحديث عن ممثليه الثلاثة الافذاذ: عمر الشريف الذى بدا فتى جميلا «شرقى السمات» ثم تحول تدريجيا إلى ممثل حقيقى بارع.. وفى هذا الفيلم يدهشنا عمر الشريف «الخواجة» كما كانوا يقولون وخريج «فيكتوريا» حين يقنعنا تماما بانه «محسب» الشاب الصعيدى البرئ شكلا واداء مما يؤكد أنه كان ممثلا مصريا كبيرا حقا حتى قبل أن يصبح عالميا.. ثم هناك رشدى اباظة برجولته وشهامته التلقائية وحضوره القوى شكلا وأداء أيضاً.. وحيث كانت خبراته كممثل تكتمل فيلما بعد فيلم إلى أن مات ممثلا عظيماً يرحمه الله.. أما هند رستم فكانت روح الفيلم وقنبلته التى تهدد بالانفجار طوال الوقت.. فلا حدود لقدرتها

الطبيعية وغير المفتعلة على الإثارة وبلا أى افتعال.. ولكن لا حدود قبل ذلك لقدرتها على اقناعك بأنها ممثلة أولا.. وأنها تؤدى شخصية مرسومة جيدا وليست مجرد جسد بلا موهبة ..

فأين ذهب كل هؤلاء.. رشدى اباظة وتوفاه الله.. وعمر الشريف هاجر.. وهند رستم اعتزلت.. وعاطف سالم لم يعد يجد شيئاً يستحق أن يفعل.. وجمال الليثى يبيع شرائط الفيديو.. ونحن.. لم يعد أمامنا الا باب واحد من خمسة باب !..

ـ مجلة «الكواكب» ـ ٢٣ / ٨ / ١٩٨٣ .

رحلة الهاربين كل صيف..بحثا عن الاوهام

لاجدال فى صدق النوايا الطيبة لدى الفنان محمود ياسين فى الافلام القليلة التى ينتجها بنفسه.. فهى أفلام نظيفة فعلا تحاول أن تقدم افكارا نبيلة بقدر الإمكان وأن تحمل قيمة مختلفة عن القيم السائدة فى السينما التجارية والتى تستهدف الربح الوفير من أسهل وارخص الطرق.. ومن هنا كانت محاولات محمود ياسين المنتج فى مستوى اسمه أيا كان مستواها الفني.. وان كان الغريب أن حظها من النجاح لم يكن كبيرا بقدر حظه هو كنجم من نجوم الصف الأول.. ربما لان للانتاج حسابات أخرى معقدة خارجة على حسابات الفن والمستوى ومرتبطة أساسا باشباع غرائز الجمهور ورغباته السريعة.. وربما لان الفنان الجاد فى محمود ياسين أكبر من التاجر ورجل الحسابات ..

فنحن نسمع مثلا عن فيلمه **«رحلة الشقاء والحب»** من أربع سنوات أو خمس.. دون أن يستطيع بكل إسمه القوى ونفوذه فى السوق أن يحصل على دار عرض الا هذه الايام.. وبعد أن تغيرت ظروف كثيرة فى سوق متقلب بطبعه.. ربما كان ممكنا أن تحقق للفيلم حظا أفضل لو أنه عرض فى حينه.. وفى الوقت الذى استطاعت فيه هذه الممثلة المنتجة أو تلك أن تعرض خمسة أفلام على الأقل فى اليوم التالى مباشرة لخروجها من المعمل.. وهذا أول دليل على أن محمود ياسين يمكن أن يكون أى شىء غير المنتج الشاطر !.

وهو يختار قصة اسماعيل ولى الدين التى تعالج موضوعا جادا أصبح ملحا الآن ومنذ سنوات فى المجتمع المصرى.. وهو هروب الشباب المصرى فى رحلته الموسمية التى تبدأ كل صيف للعمل فى أوروبا هنا أو هناك بحثا عن أوهام الثراء أو المتعة أو مجرد الفسحة وتغيير الجلد.. وهناك تختلف مصائرهم بين الفشل والنجاح.. وبين الصمود أمام ظروف الغربة الصعبة أو العودة بخفى حنين.. ولكى تكون التجربة

خصبة أمام الشاب المصرى أيا كانت مرارتها.. فهى تكسبه خبرة ومعرفة أكثر بالحياة لا يصبح بعدها أبدا كما كان ..

والموضوع جيد كما نرى وأصبح شائعاً فى أوساط الشباب الذى بدأ يخرج ويعمل ويجرب ويفشل وينجح بالآلاف.. ولكنى لم أقرأ القصة الأصلية فلا أعرف هل كانت مادتها الروائية ضعيفة أم أن السناريو هو الذى جعلها بهذا الفقر والركاكة رغم كل النوايا الطيبة لمحمود ياسين.. فان ما رأيناه أمامنا على الشاشة يكتفى بتسطيح تجربة غربة الشباب المصرى فى الخارج وتفريغها من مضمونها وثرائها الحقيقى وتحويلها إلى مجرد نماذج لعدة شباب تحولوا إلى كليشيهات محبوسة فى «قهوة المصريين» فى أثينا عاصمة اليونان و.. وكأن الكاميرا سافرت إلى اليونان لتكتفى هناك أيضاً فى حبس نفسها وحبسنا فى «قهوة» بدلا من الكاباريه التقليدى ومع الخروج أحيانا لتصوير بعض المناظر السياحية لليونان.. بل لعل هذه «القهوة» نفسها هى ديكورفكأنك يا ابو زيد ما غزيت.. ومجموعة الشباب تتحرك أمامنا حركة ثقيلة فارغة من المعنى ليحكى كل منهم قصته بالحوار.. .. فعمر فتحى ومحيى اسماعيل سافرا على نفس الطائرة مع شهيرة للبحث عن عمل فى اليونان.. هى وقعت فى براثن رجل مصرى يعمل هناك وزوجته لتعمل ساقية فى كافتيريا هربا من قصة حب فاشلة مع نبيل نور الدين الذى أوهمها بحبه وأكتشفت أنه متزوج.. وهو سبب لا يكفى لان تهجر أى فتاة البلد خاصة وهى تعانى من مرض صدرى خطير فتجازف بدخول تجربة مجهولة ومميتة.. أما عمر فتحى الذى يقع فى حبها من أول نظرة فى الطائرة فهو يتعثر من عمل إلى عمل بينما يجد رفيقه محيى اسماعيل الطريق السهل بأن يبيع فحولته لنساء أثينا العجائز.. وفى «قهوة المصريين» يتعرف الثلاثة على مجموعة من الشباب المصريين فى مثل ظروفهم.. ولكنهم مجرد «كومبارسات» يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقتضى الضرورة.. يحيى الفخرانى موسيقار يسرق الالحان المصرية المعروفة وينسبها لنفسه ويبيعها لليونانيين ولا ندرى كيف.. وعماد رشاد يكمل دراسته للماجستير هناك ولكنه يقضى كل وقته فى القهوة لا ندرى كيف أيضاً.. وشاب قوى آخر يسمى نفسه فتحى طرزان لا نعرف عنه شيئاً على الاطلاق سوى أنه فتوة وبلطجى.. ومصطفى فهمى نجح بعد كفاح فى أن يصبح شريكا فى محل فول وطعمية ولا يكف عن حل مشاكل الآخرين.. بل تصل به الملائكية إلى حد أن يحب نفس الفتاة التى يحبها صديقه عمر فتحى

وهى شهيرة ولكنه يضحى بحبه وفلوسه بشهامة خُرافية وكعادة السينما المصرية والهندية معا.. ولكننا بدلا من أن نواجه مشكلة الشبان المصريين المغتربين فى اليونان أو فى غيرها وهى مشكلة خصبة جدا ومليئة بالتعقيد وبالامكانية الروائية الهائلة والمختلفة عن حواديت السينما المصرية المكررة.. نسافر اليونان خصيصا لنقع مرة أخرى فى نفس ميلودراما يوسف وهبى وحسن الإمام التى استهلكاها طوال خمسين سنة عن الفتاة المريضة بالسل..! مع أن هذا كان يمكن صنعه ببساطة فى القاهرة وبدون أى سفر ولا وجع قلب !.

أن مشكلة هذا الفيلم أنه ظل طول الوقت يبحث عن موضوع أو عن أسلوب.. فهو يحاول أن يكون فيلما جادا عن الشباب فى الغربة وقصص كفاحهم.. وبالتالى فقد حاول أن يكون فيلما مرحا.. ولأن بطله مطرب كان جديدا حينذاك هو عمر فتحى الذى ربما تصور البعض أنه يمكن أن يصبح عبد الحليم حافظ.. فقد كان لابد أن يغنى.. ومنتهى الجرأة بالطبع أن نجعل شابا مصريا غريبا ومش لاقى ياكل.. يغنى ببساطه فى شوارع اليونان وحدائقها كلما فرح وكلما زعل وقد خلت اليونان كلها من أى مواطن يونانى حوله.. فضلا عن غرابة أن نجعل البطلة تحبه هو بالذات متجاهلة محمود ياسين ومصطفى فهمى أو حتى عماد رشاد إلا اذا كان السبب أنه الوحيد الذى يغنى ..!

جميل من محمود ياسين الممثل أن يتوارى وراء مجموعة من الممثلين الشباب مكتفيا هو بدور العامل المصرى «الريس آدم» الهارب من جحيم تدمير مدينته بورسعيد حيث فقد كل شىء بحثا عن نقود لعلاج ابنته المشلولة.. وأن كان من غير المنطقى أن يبتعد لنفس السبب عن ابنته.. وأن يحاضر الجميع فى ضرورة العودة إلى الوطن بينما يبقى هو.. ومن غير المنطقى أن نعطى لشهيرة دورا كئيباً مقبضاً لفتاة مريضة تبصق الدم كالأنهار فى وجه الكاميرا ليخرج الناس بأحساس بالانقباض والغم ليسوا فى حاجة إليه.. ولم يكن كل هذا بالتأكيد فى صالح محمود ياسين المنتج ولا شهيرة البطلة.. ولا فى صالح الفيلم.. وربما من أجل هذا ضاعت النوايا الطيبة لفيلم جاد ونظيف حقا.. ولكن بعد أيه ؟!.

- مجلة «الاذاعة» - ٢٧ / ٨ / ١٩٨٣ .

«السادة المرتشون»

قصة وإخراج على عبد الخالق - سيناريو وحوار مصطفى محرم - تصوير عصام فريد - مونتاج حسين عفيفى - أنتاج محسن علم الدين - تمثيل محمود ياسين (محمود) نجوى ابراهيم (آمال) محمود عبد العزيز (فتحى) سعيد صالح (الفخرانى) .

فى نفس أجواء الأغذية الفاسدة التى يستوردها بعض التجار لكسب الملايين على حساب صحة المواطنين وحياتهم نفسها.. وهو الموضوع الذى عالجة أكثر من فيلم مصرى فى الفترة الأخيرة فيما سمى «بأفلام الانفتاح» يدور فيلم **«السادة المرتشون»** الذى لا نعرف تاريخ تأليفه بالتحديد وهل سابق لهذه الموجة أو متابع لها ولكنه مختلف عنها بالتأكيد من أكثر من وجه ..

وعن قصة المخرج نفسه على عبد الخالق الذى مازالت أصداء آخر أفلامه **«العار»** فى الاسماع بعد أن كان أحد أهم أفلام العام الماضى وأكثرها جدية.. نعود فنلتقى بعمله التالى الذى لا يقل جدية وطموحا ولكن ليخرج من أطار «فلسفة المخدرات» لدى المتاجرين بها.. إلى مشكلة لا تقل واقعية وارتباطا بما يجرى الآن فى المجتمع المصرى الذى تعيش بعض شرائحه على امتصاص دم شرائح أخرى.. وربما بمنطق مشابه إلى حد كبير.. يمثله هذه المرة ابراهيم الفخرانى «البمبوطى» الأفاق الذى أراد أن يقفز بسرعة من تجارته الصغيرة إلى تجارة أكبر مستغلا ظواهر الفساد الذى استشرى فى أوساط استيراد السلع الضرورية وغير الضرورية فى أطار حرية البيع والشراء التى فتحت فى الفترة الماضية بلا ضوابط وبلا حد أدنى من الأخلاق..

وفى نسيج سيناريو جيد الصنع ومحكم يعكس سيطرة مصطفى محرم على حرفته فيلما بعد فيلم.. تبدأ الأحداث بداية مثيرة قبل العناوين لا توحى بمسار الفيلم

الحقيقى بعد ذلك.. فنحن نرى نجوى إبراهيم (آمال) المحامية الشابة تهرع إلى لقاء محمود ياسين فى كازينو على النيل بينما يراقبها أحد مخبرى البوليس ويسرع بابلاغ مكان اللقاء إلى ضابط البوليس محمود عبد العزيز (فتحى) الذى يبدو متحفزا لضبط هذا اللقاء بفارغ الصبر.. ولا يلبث أن يذهب مندفعا إلى هناك بالفعل حيث ينتزع الفتاة عنوة رغم مقاومتها.. وتتحول البداية البوليسية إلى موقف عاطفى بحت.. فالفتاة هى ابنة عم ضابط البوليس الذى يريد أن يتزوجها بأى ثمن.. بينما هى متعلقة بالشاب الآخر وتريد الزواج منه.. ولكنه يصدمها بأن ظروفه المادية لا يمكن أن تسمح له بالزواج.. ولذلك فهو مصمم رغم معارضتها على السفر للعمل فى بلد عربى لبضع سنوات يعود بعدها ليتزوجها.. رافضا مجرد الارتباط بها ارتباطا مبدئياً ..

ويسافر الشاب بالفعل.. بينما تستمر ثورة ابن العم الضابط المتعجرف وتصميمه على الزواج بأى ثمن من فتاة ترفضه إلى حد المخاطرة بالزواج من محام يكبرها فى السن ولا تربطها به أى عاطفة ولمجرد الهرب من مطاردة ابن عمها بفرض هذا الأمر الواقع الجديد عليه ..

ويبدأ الفيلم بدايته الفعلية بعد عودة محمود من البلد العربى وقد كون ثروة ما.. ليعلم أن فتاته التى تزوجت مات زوجها من ستة أشهر.. ويتجدد أمله فى وصل قصة حبه القديم.. وترحب هى بالزواج.. ولكن مع نفس إصرار ابن العم الضابط على أن يتزوجها هو عنوة.. وملمحا أكثر من مرة بالتهديد المباشر إلى استخدام نفوذه كضابط بوليس.. ولكن زواج آمال من محمود يتم رغم كل هذه التهديدات وبتحد هائل من الشاب والفتاة.. ولكن عندما يتم القبض على محمود فى اللحظة الأخيرة.. تتجه شبهات الجميع – بما فيهم نحن المشاهدين – إلى ضابط البوليس الذى لابد أنه لفق تهمة ما لغريمه ..

وتدخلنا هذه التهمة مباشرة إلى عالم الاستيراد والانفتاح والرشوة.. فمحمود الذى يعمل موظفا فى وزارة الصحة فى ميناء بورسعيد.. يضبطه فتحى ضابط أمن الدولة نفسه متلبساً بقبول رشوة من ابراهيم الفخرانى مستورد (البولوبيف) مقابل تمرير صفقة كبيرة فاسدة.. وتتصدى آمال كمحامية للدفاع عن فتاها الذى تؤمن تماما ببرائته وبأن ابن عمها هو الذى لفق التهمة له.. ويدور الجدل القانونى بين أخذ ورد حول واقعة القاء المتهم لمبلغ الرشوة تحت المائدة.. وهل يعنى أنه رفضها بحسم



السادة المرتشون . إخراج على عبد الخالق ١٩٨٣.

أم أنه تخلص منها عند مداهمة الضابط له ..

ويدخلنا السيناريو ببراعة –لا شك– فى لعبة «انقلاب المواقف».. ومن خلال استخدام أسلوب (الفلاش) لرواية كل طرف للواقعة من وجهة نظره.. وكلها وجهات نظر متعارضة بالطبع.. ويصبح المحور الأساسى لهذا الجدل هو إبراهيم الفخرانى الأفاق الذى يتاجر فى الأغذية المسمومة.. فبينما يؤكد هو صدق اتهامه لموظف الصحة بطلب الرشوة لتمرير الصفقة الفاسدة.. تنجح المحامية فى قلب اسس القضية كلها.. حين تثبت أن ضابط البوليس الذى ضبط الواقعة هو ابن عمها ذو المصلحة الشخصية فى الاطاحة بالمتهم الذى لا نشك جميعاً حتى تلك اللحظة فى براءته.. فيوقف الضابط عن العمل فعلا تمهيدا لإحالته لمجلس التأديب.. ويفرج عن المتهم البرىء.. وتبدأ الأمور تسير سيرها الطبيعى نحو الزواج الذى لا يتم أبدا ..

ولكن الانقلاب الأخير يحدث عندما يحاصر الفخرانى المستورد اللص من كل جانب.. فهو يجمع كل صفقة «البولوبيف» الفاسدة من السوق.. ويتعرض لخسارة

فادحة لتعرض صفقة جديدة كبيرة للقطاع العام للمصادرة.. بينما يصاب أحد ضحاياه بالتسمم مما يهدد بفضح كل شيء.. فيسرع إلى المحامية برواية جديدة يؤكد فيها أن موظف الصحة أخذ منه مبلغ الرشوة فعلا.. ولكنه ماطله فى دفع جزء منها فهدده بمصادرة الصفقة القادمة.. ولكن المحامية ترفض هذه الرواية الجديدة أيمانا مطلقا منها بشرف حبيبها.. وتبدو القصة هنا جامدة فى مكانها فى انتظار «عملية كشف» وتطوير للدراما لابد منها ..

ونفاجأ بالفعل بأن موظف الصحة يخفى عينة من علب البولوبيف الفاسدة فى بيته ربما لتهديد المستورد بمصادرة صفقته الجديدة.. ولكنه يفشل فى أخراجها من البيت عندما تفاجئه خطيبته بالصدفة فى نفس الوقت.. وبينما يصحبها إلى الشقة الجديدة التى أشترها استعدادا للزواج ليثور عندما يعلم أنها أثثتها بنفسها رافضاً أن تساهم هى بشئ من مالها فى بيتهما الجديد.. يكون أشقاؤه قد أكلوا الطعام الفاسد دون أن يعرفوا وماتوا جميعاً.. وعلى النحو الذى يذكرنا بمسرحية ابسن «أعمدة المجتمع» حيث يدفع المجرم الفاسد الثمن من حياة ابنه نفسه دون أن يدرى!..

وتتكشف الحقيقة بالطبع.. وتواجه المحامية الشريفة حبيبها بجرمه.. لقد ارتشى فعلا من الفخرانى وساومه على الصفقة القادمة.. وينهار هو معترفا بأنه لم يفعل ذلك الا من أجل أن يحقق لها نفس المستوى المادى الذى تعودت عليه.. وبينما تمضى سيارات الاسعاف والبوليس صاخبة فى شوارع القاهرة.. يصطدم ضابط البوليس الذى تتضح براءته ولكن بعد أن فقد مستقبله.. برجل يسأله: «هو حصل ايه فى البلد؟».. وهو سؤال يحمل أكثر من بعد سواء فيما يتعلق بهذا الحدث الفردى نفسه أو بما دخل حياتنا من ظواهر جديدة هى التى تجعله سؤال الفيلم أو مغزاه النهائى..

يواجه الفيلم وبجرأة مظهرا حادا من مظاهر الانحراف الذى لابد أن يسود المجتمعات المفتوحة اقتصاديا وبلا ضوابط.. وحيث يصبح المال هو المنطق والهدف والقانون الأخلاقى وعلى حساب أى قيمة حتى قيمة الحياة الإنسانية نفسها.. واذا كانت الرشوة هى الوجه الآخر والضرورى للكسب المحموم وغير المشروع ومن أسرع الطرق وعلى حساب أى شىء.. فان **«السادة المرتشون»** فيلم معاصر جدا يطرق الحديد وهو ساخن وبلهجة السخرية الواضحة فى عنوانه والسخرية الأكثر فى

عنوانه الأصلى الذى رفضته الرقابة وهو «مع الاعتذار للسادة المرتشين».. وإن كان هناك ما يستحق المناقشة ..

فمنوذج المرتشى هنا هو نموذج ضعيف جدا من حيث القيمة أو الحجم.. أو هو سمكة فى بحر من الحيتان والغيلان الكبيرة.. وصحيح أن موظفا يملك سلطة الترخيص لأغذية فاسدة مقابل رشوة يساهم ليس فقط فى تدعيم دولة الفساد وانما فى تدمير حياة البشر ولكن موظف صحة صغيرا فى جمرك بور سعيد ليس هو المشكلة.. واذا كان نموذج الفساد والاستغلال كما قدمه الفيلم هو سعيد صالح فان الممثل الموهوب والمليئ بالحيوية والمرح يجعل هذا الشرير أكثر شخصيات الفيلم جاذبية وهنا يصبح أختيار ممثل كوميدى قدير وموهوب سلاحا ذا حدين.. فليس هناك مشاهد من أى مستوى يمكن الا يتعاطف مع سعيد صالح ويقتنع بمنطقه «الفهلوى» القوى الذى يفلسف السرقة والفساد كجزء من تيار عام حوله وحيث نقتنع حتى بانحرافه عندما نسمع قصة صعوده السريع من «بمبوطى» صغير إلى لص كبير وسط لصوص أكبر.. بل أننا نوشك حتى أن نقتنع بأنه هو نفسه لص صغير ظريف لا يؤذى أحدا.. بل وربما كان ضحية هو نفسه لمناخ يفرض طريقاً وحيدا للثراء وبسرعة.. وليس هذا صحيحا بالطبع فضلا عن خطورته على المشاهد العادى الذى يصنع قيمة من نجومه المفضلين.. فاذا كان محمود ياسين ضحية فى هذا الفيلم وهو المرتشى.. وسعيد صالح ضحية – وظريفا أيضاً.. وهو الراشى.. فمن المسئول أذن ؟. لا يقول لنا الفيلم شيئاً عن ذلك ..

الثغرة الأخرى فى بناء شخصية محمود موظف الصحة المرتشى.. هى أن انحرافها لا يبرره شيء.. لقد تعاطفنا معه من البداية كشاب برئ شريف يرفض أن يخدع حبيبته بالأحلام المعسولة ويصمم على عدم ربطها به قبل أن يسافر إلى الخارج ليعود جديرا بها.. ولقد فهمنا بعد عودته أنه جمع ثروة وحل كل مشاكل اخواته وإلى حد أن أشترى شقة جديدة.. ثم لم نر منه بادرة انحراف أو تلوث واحدة توحى بالانقلاب المأساوى الخطر فى سلوكه.. فليست حجته التى ذكرها لحبيبته فى مشهد النهاية دفاعا عن نفسه بالحجة المقنعة.. فالعائدون من البلاد العربية بثروات أيا كان حجمها هى آخر من يمكن أن نقتنع بانحرافهم.. وإلا فماذا يفعل ملايين الشرفاء الكادحين الذين بقوا هنا واحتملوا أسوا الظروف ؟.

إن شابا يرتشى لكى يحفظ لحبيبته نفس المستوى الذى تعودته مع زوجها

السابق الراحل لهو شاب فاسد تماما وحتى النخاع.. وسواء كان هناك تجار أغذية فاسدة أو لم يكن.. ولا علاقة لهذا الخلل المفاجئ فى سلوك الشخصية لا بالانفتاح ولا بأى مناخ سائد.. فهو انحراف فردى تماما.. مما يجرد الفيلم من جزء من رسالته الاجتماعية ..

ولو أن السيناريو جعل فتاته جشعة أو متطلعة إلى الثروة أو فاسدة بطبعها لكان هناك مبرر.. فما بالك وهى مولهة فى حبه إلى أقصى درجة ومثالية ومضحية ومتعاونة إلى أقصى حد بدليل أنها أثثت الشقة بالفعل من مالها ورفضت حتى أن تلبس ثوب الزفاف فى البداية.. فضلا عن أنها أرملة.. وشروط الأرملة عادة أقل من شروط الفتاة البكر.. فما الذى دفع الشاب إلى هذا الانحراف وهو الذى ثار ثورة عارمة رافضا أن تساهم زوجته بمليم فى حياتهما الجديدة؟ ولم تكن هناك أى إشارة إلى أنه يكذب أو يمثل فأيهما اكثر جرحا لكبرياء الرجل. أن تساهم زوجته فى تأثيث بيتهما.. أم أن يرتشى هو طلبا لمزيد من الثروة ؟

ولأن السيناريو يستهدف طول الوقت اعلاء الحبكة البوليسية حتى على المضمون الاجتماعى.. فهو يكتم عنا كل تفصيلات سلوك البطل تحقيقا لعنصر التشويق.. فلم يعرف عنه الا جانبه المثالى.. ولو أنه مهد لنا بخطيئة أو نقطة ضعف واحدة.. ولو أنه حتى قدم مشهدا واحدا نرى فيه تردده فى اتخاذ قرار قبول الرشوة ومعاناته ولو لثانية.. لكان السر الذى يكتشفه فى النهاية منطقيا وقائما على أساس قوى.. ولكن الحبكه ..البوليسيه.. كما قلت غلبت على كل عناصر الدراما الأخرى ومنها دقة ترتيب الشخصيات ودوافعها ونقاط ضعفها وبالتالى نقاط تحولها بحيث لا تتحول إلى قفزات فى فراغ ..

والحبكة البوليسية كما رسمها مصطفى محرم محكمة جدا حقا وتعكس براعة حرفة واضحة.. ولكنها جاءت كما قلت على حساب المضمون الاجتماعى الذى يبدو مجرد «غطاء» أو خلفية لقصة صراع محمود من أجل الفوز بآمال وليس العكس.. أى أن تكون القصة البوليسية مجرد شكل أو «فورم» لتقديم قضية اجتماعية.. فأقوى الأفلام السياسية نفسها تستخدم هذا «الفورم» البوليسى لشد المتفرج.. ولكن دون أن تقلب الأوراق فتضحى بالهدف من أجل الشكل ..

ويترتب على هذا «الهدف البوليسى» الأساسى الذى استهوى كاتب السيناريو فيما يبدو.. استخدامه الكثير لأسلوب «الفلاش باك».. وهى فى البداية تبدو موظفة

جيدا وفى موقعها وبتوقيتها المناسب بحيث لا تربك المشاهد من ناحية.. ولا تخل بايقاع الفيلم العام من ناحية أخرى.. ولكن فلاش سعيد صالح الأخير الذى يبوح فيه بالحقيقة لنجوى إبراهيم يطول أكثر مما يجب بحيث لم نعد نعرف هل نحن فى الحاضر أم ما زلنا فى الماضى الذى يرويه سعيد صالح.. لاسيما أننا نرى فيه محمود ياسين ونجوى إبراهيم وهو يتابعهما ثم ينتظر محمود فى سيارته إلى أن يعود اليها يستكمل مساومته فنتصور أننا عدنا إلى الحاضر وإلى مجرى الاحداث الرئيسى للأمام.. ولكننا لا نكتشف أن هذا نفسه هو جزء من (الفلاش) الا عند العودة بعد مده إلى وجه سعيد صالح وهو مازال يحكى فى مكتب المحامية.. وكان التصرف الافضل هو تقطيع هذا الفلاش إلى جزئين على الأقل تسهيلا للمتابعة وكما كان الأسلوب فى النصف الأول ..

ولابد أن نعترف بأن شيئاً من الغموض والايهام يشوب الثلث الأخير من الفيلم إلا للمشاهد الذى يعمل مخبرا أو محققا بوليسيا أكثر.. وهذا ضد الحبكة البوليسية نفسها.. فهناك شعره فى هذا النوع من الأفلام بين الغموض الموظف والغموض الزائد ..

ما يميز مصطفى محرم فى هذا الفيلم بلا شك هو الحوار المميز وذو المذاق اللاذع ولكن المتسق مع طبيعة الشخصيات وخاصة شخصية ابراهيم الفخرانى ولكن بلا ابتذال ..

يحقق على عبد الخالق خطوة إلى الأمام بالنسبة «للعار» فى أسلوبه فى الاخراج يعكس سيطرته على أدواته واقتداره المعروف فى استخدامها بتعقل وبلا أى استعراض زائد عن وظيفته.. مستعيناً بمونتاج حسين عفيفى الذى يحقق كل عناصر الحبكة والتوتر والتشويق المطلوبة لهذا النوع من الموضوعات وبحيث يحقق المونتاج ما يقصده السيناريو أصلا من يقظة وتوتر.. ونجح الجميع فى ذلك إلى اقصى حد .. بينما بدت موسيقى حسن أبو السعود رغم جدة طابع هذا المؤلف الذى كسبته الموسيقى السينمائية أخيرا.. بدت رتيبة ومكررة يستخدم فيها «تيمة» واحدة تترد فى كل المواقف.. يحقق تصوير عصام فريد كل عناصر الاضاءة اللازمة لفيلم غلب عليه الطابع البوليسى بل ويضيف بعض اللمسات الجمالية ايضاً - بالاتفاق مع المخرج بالطبع - مثل التعبير عن الفرح والحلم ليلة زواج نجوى ابراهيم باستخدام مؤثر تشتيت الضوء.. وان كان هذا المؤثر الجمالى أو الشاعرى لابد أن يتوقف لحظة

دخول محمود عبد العزيز ليخبرها بالقبض على العريس.. فلا يمكن أن يستمر مؤثر واحد على انفعالين متناقضين بدلا من قطع اللقطة إلى اثنتين ..

يؤدى الممثلون ادوارهم كما يجب.. ويبرز محمود عبد العزيز فى الجزء الأول مؤكدا أن خبراته تكتمل باستمرار ولكن ليتقلص دورة بعد ذلك لينفرد محمود ياسين وسعيد صالح بعد ذلك بمباراة اداء تفيض بالحيوية.. واذا كان محمود ياسين يجسد معاناه الشخصية من خلال وجهات النظر المتضاربة.. فان روح سعيد صالح المتوثبة تفيض على الجميع بلا جدال وتؤكد أنه ممثل حقا وليس المهرج الذى يتصوره البعض والذى حبسه فيه تجار السينما.. بينما تعود نجوى إبراهيم وجها هادئا معبرا عن العقل والنزق معا وكما يقتضى الموقف ولكن مع بعض المبالغة فى المثالية والتحدى الواثق لعيب فى رسم الشخصية وليس فى أداء الممثلة !.

فمرحبا «بالسادة المرتشون» – الفيلم لا السادة! – نموذجا جديدا مشرفا لسينما مصرية مختلفة تصر على أن تكون جادة ونظيفة وبلا تنازلات أيا كانت هذه الملاحظة أو تلك.. فى وجه سينما رديئة تثير خجل الجميع الا صانعيها وليست أقل خطرا من البولوبيف المسموم !.

– نشرة «نادى السينماء السنة ١٦ – النصف الثانى – العدد ١٠ –١٢ / ٩ / ١٩٨٢.

ثلاثة أفلام منسية.. فى ضجيج الأزمة

و لا من شاف عنتر.. و لا من درى بسيفه !

وسط الضجة التى ثارت حول فيلمين أثنين أوقف عرضهما.. وتصورنا أنهما يحملان كل مساوئ السينما المصرية.. ضاعت بعض الأفلام في الزحام.. ونسينا أن نتحدث عنها بالخير أو بالشر وكأنها ليست معروضة بالمرة على نفس الجمهور.. ورغم أن هذا الجمهور يتزاحم أيضاً على هذه الافلام الثلاثة بكل ما فيها من جيد ورديئ.. والأفلام هى **«أرزاق يا دنيا»**، **«ولا من شاف ولا من درى»**، و**«عنتر شايل سيفه»** .

وتربط بين الافلام الثلاثة أشياء مشتركة.. فالاولان من اخراج مخرج واحد هو نادر جلال.. والأخيران من تمثيل عادل أمام.. ومن هنا فهى أفلام يثير جمعها معا بعض الأفكار على هامش الآزمة الأخيرة.. التى يجب الا تمضى دون أن ندرس كل جوانبها ونستفيد من دروسها.. والا كنا نثير الضجة فى الهواء لننساها بعد قليل ..

إن نادر جلال مخرج **«ولا من شاف ولا من درى»** و **«أرزاق يا دنيا»** وهو نفسه مخرج **«خمسة باب»** الذى أوقف عرضه قبل أن أشاهده شخصيا بسبب الزحام الرهيب ونوعيات الجمهور نفسها التى تحول دون مجرد اقترابك من شباك التذاكر.. ولكننا يمكن من خلال ما أثير حوله من أقاويل.. ثم من خلال ما أصبحنا نحفظه عن ظهر قلب مما تقدمه بطلته فى أفلامها وأيا كان مخرجوها عباقرة.. أن نعرف إلى حد كبير نوع ما تقدمه لجمهورها.. بل أن أحدا قد لا يصدق أننى سمعت حواره كاملا من خلال شرفة أحد الجيران الذى أداره فى جهاز «الفيديو» بعد منتصف أحدى ليالى الأسبوع الماضى وبصوت عال جدا بحيث تعرفت على كل ما يقوله

ويغنيه عادل أمام مع نادية الجندى!.. وهذا يعنى أن ايقاف عرض فيلم فى دار السينما أصبح لا يعنى شيئاً بعد الانتشار الغريب لاجهزة «الفيديو» فى كل البيوت.. ومع استحالة المصادرة الفعلية للشرائط بعد طرحها العلنى فى الأسواق لعدة أسابيع. بل وقبل عرض الفيلم السينمائى نفسه أحيانا.. ثم بعد تصديرها إلى السوق العربية كلها .!

هذه واحدة ..!

من ناحية أخرى.. فنحن لا نتصور كيف يملك بعض الناس هذه القدرة الفائقة على الازدواج .. أو بالتحديد «الانقسام».. وبالذات هؤلاء السينمائيون الشبان الذين نحترمهم.. فنادر جلال مثلا هو واحد من أفضل مخرجينا من الناحية الحرفية.. وهو قادر فعلا على صنع أفلام جيدة من بين الأفلام الكثيرة جدا التى يخرجها.. ولكنك تحس أنه شخصان لا شخص واحد.. فهو يقدم مرة فيلما جيدا تحترمه أيا كانت تحفظاتك عليه.. ثم يخرج بنفس البساطة وبلا أى أحساس بالتناقض فيلما مثل «أنهم يسرقون الأرانب» مثلا.. ليس فقط مسروقا بالحرف من فيلم أمريكى وبلا أى اشارة لمصدره.. وانما مسروق أيضاً بركاكة ورداءة لا تصدق معها أنه نادر جلال.. ولكنه هو يصدق.. ولا يجد فى هذا التناقض فى الجدية والمستوى أى مشكلة.. ولست شخصيا ضد نقل الافلام الاجنبية رغم تأكيده لإفلاس الأفكار عند كتاب السيناريو.. بدليل أننى شاهدت فى مهرجان الاسكندرية أخيرا فيلم **«واحدة بواحدة»** لنادر جلال نفسه.. وهو منقول عن الفيلم الأمريكى **«حديث الوسادة»**.. ولكنى وجدته فيلما ظريفاً جدا وجيد الصنع بل وجيد التمصير.. وهنا أذن نقول: ما فيش مشكلة.. ولكننا لا بد أن نتساءل بشدة – رغم أننى اعترف مرة ثانية بأننى لم أر «خمسة باب» – عن الدافع القوى لأن يخرج نادر جلال فيلما لنادية الجندى.. بكل ما لابدأن يتوقع أن تفرضه عليه طبقاً لإسلوبها، ومدرستها فى أفلامها السابقة.. وهل كان فعلا فى حاجة ماسة إلى ذلك ؟.

فى **«أرزاق يا دنيا»** يقدم نادر جلال موضوعا جادا كتبه وحيد حامد.. ولقد أصبحنا نفرح لمجرد الجدية فى موضوع أى فيلم مصرى.. وبغض النظر عن وسائل التعبير عن هذه الجدية.. و «أرزاق يا دنيا» يحاول الاقتراب من مشكلة حقيقية فى المجتمع المصرى من خلال نموذجين لنور الشريف الاعرج البائس الذى هاجر من القرية إلى القاهرة متصورا أن يجد عملا شريفا هناك أيا كان.. ثم يسرا التى



«عنتر شايل سيفه» إخراج : على عبد الخالق ١٩٨٣

تهاجر من القرية إلى القاهرة لنفس السبب.. فهنا ظروف اجتماعية قاسية تقف وراء هجرة بعض المسحوقين من قراهم إلى القاهرة بحثا عن الرزق.. وهى مشكلة أصبحت خطيرة جدا فى مجتمعنا نشكو منها كل يوم.. ثم هى بداية جيدة جدا لفيلم.. وفى خطين متوازيين نرى كيف اضطر نور الشريف إلى الالتحاق بعصابة تقوم بتشغيل هذه النماذج المسحوقة فى كل المهن الوضيعة الممكنة ولحساب سيدة أعمال أنيقة - أصبحت نموذجا موجودا فى مجتمعنا أيضاً - تعمل هى نفسها لحساب زعيم العصابة الاكبر.. ومن خلال هذا الخط نتعرف على أفضل أجزاء الفيلم.. الذى يقدم فيه صورا صادقة - وربما لأول مرة - للعالم السفلى فى أزقة وأحراش القاهرة التى لا نعرفها.. عالم ماسحى الاحذية والشحاذين ومنادى السيارات وبائعى تذاكر السوق السوداء.. وكيف أن هذا العالم خاضع لعصابات منظمة أقرب إلى المافيا التى يديرها بعض الكبار الغامضين لحسابهم ..

أما الخط الاخر فيقدم يسرا الفتاة الريفية الساذجة وقد عملت خادمة فى بيت سيد يحاول اغتصابها.. وهنا يتكرر أمامنا الجزء الذى اخرجه صلاح أبو سيف فى الفيلم القديم **«البنات والصيف»** بحذافيره فلا يقتنع أحد.. ولكن مصير النموذجين

المتوازيين يتلاقى حين تهرب يسرا من بيت سيدها الذى رفضت الاستسلام له فتلقى بها الصدفة أمام نور الشريف الذى يشاركها البؤس فيقرر أن يشاركها الحياة ويتزوجها ويحاول الاثنان أن يعيشا حياة شريفة.. فى الوقت الذى ينجح زميله الصعلوك الذكى سعيد صالح فى أن يصبح مطربا يصاحب راقصة فى كباريه مع أنه لا يملك أى موهبة غنائية.. ولكنه يقدم لجمهور «سميعة» هذه الأيام ما يريدونه.. فينجح نجاحا خرافيا.. وهذا «أظرف» أجزاء الفيلم !..

ولكن الفيلم يفقد تماسكه بعد ذلك فلا يعرف كيف يحل مشاكل شخصياته.. لأنها مشاكل أعمق من الفيلم نفسه.. فيختار الحل البوليسى كالعادة ولكى يثير جمهوره بجرعة العنف الزائدة.. فالعصابة التى تمرد عليها نور الشريف وضرب زعيمها فؤاد أحمد بل ضرب عشرة من أعضائها فى الواقع وهو أعرج بساق واحدة وحول الساق الخشبية إلى «سيف جيمس بوند».. تنتقم منه باغتصاب زوجته.. فيقرر الانتقام منها بقتل زعيمها وعلى نفس النحو الذى رأيناه فى فيلم **«كلاب من قش»**.. ثم يموت هو فى النهاية بعد أن أنجب طفلا كالعادة.. ولكى ينصح زوجته بالعودة بطفلها إلى القرية !.

هنا قد تكون لنا ملاحظات كثيرة.. ولكننا أمام فيلم يحمل النوايا الطيبة على الأقل.. ويحاول أن يكون جادا .!

فى **«ولا من شاف ولا من درى»** يصنع نادر جلال نفس الشىء.. ولكن فى اطار كوميدى كتبه فاروق صبرى.. وهو أحد الجادين القلائل فى السينما المصرية هو الآخر.. ونحن هنا مع عادل أمام الذى أصبح أحد أهم نجوم مصر الآن.. أنه مدرس شاب فقير جدا ومستقيم جدا وابن لرجل طيب متدين يصلى الفجر حاضرا وينصح إبنه طول الوقت بالشرف والامانة.. ولكن الابن الشاب متمرد على حياته الفقيرة التعيسة.. ويرفض الاستسلام رغم ذلك حتى لنصيحة زميله أحمد راتب الذى اشترى سيارة وحقق ثروة من الدروس الخصوصية.. وبالصدفة يلتقى المدرس التعيس بزميلته فى الجامعة إيمان التى تقنعه بأنها حققت ثروتها الهائلة من افتتاح مدرسة خاصة.. ورغم أن هذه المدرسة ليست سوى بيت دعارة على مستوى عال جدا وحافل بالسهرات الصاخبة والرجال والنساء وأنهار الويسكى.. فان هذا المدرس المتمرد على الفقر وخريج كلية الآداب.. يتحول ببلاهة شديدة إلى «قرطاس» عظيم الشأن لا يفهم أبدا ما يدور حوله وكأنه خارج من قمقم من القرن الثالث عشر.. ويظل يتصور

أن هذه مدرسة!.. ثم يريد الفيلم أن يقنعنا بأن سيدة تدير بيتا كهذا يمكن أن تقع في مأزق الحمل فتبحث عن أى زوج لستر فضيحتها.. ثم يوافق زميلها المدرس الساذج على أن يتزوجها لأنها تحبة ولأنه صدق أنه هو الذى اغتصبها رغم «كوم اللحم» الذى يراه فى بيتها كل ليلة.. وهنا يفقد الفيلم كثيرا من المنطق.. فالشاب الشريف الذى تربى تربية دينية يوافق على الاستسلام فجأة وبلا أى تردد ويبيع كل شيء كأنما حدث له «انفصام شخصى» بين جزءين منفصلين تماما من حياته.. بل ويتمادى ويعمل قوادا فيغمض عينيه عن زوجته.. بل ويحاول أن يلعب نفس اللعبة ليعقد الصفقات هو الآخر.. إلى حد أن يهجر بيته وأبويه وحتى زوجته البسيطة معالى زايد.. وعندما يزوره أبوه الشيخ التقى فى بيت الدعارة – لا ندرى كيف عرف العنوان – يصاب بصدمة عمره فيهيم على وجهه فى الشوارع إلى أن تنتهى أغنية ميلو درامية سخيفة جدا تقول : «ولدى.. ولدى» لا ندرى حتى من أين خرجت!.. ثم يموت الرجل. فتغضب الحارة كلها على الابن الضال.. وترفض مصافحته فى مشهد أمريكانى أو يونانى.. فيقرر الانتقام.. ويعود إلى زوجته الداعرة ويقتلها هى وعشيقها ويطلع براءة بالطبع ويتوب .!

هنا أيضاً أشياء جادة وفكرة نبيلة ووظيفة جادة للسينما تتحدث فيها عما يحدث فى حياتنا الآن.. وان نختلف معها فى هذه النقطة أو تلك.. فتلك مناقشة فنية لا يستحقها الا عمل فنى حقيقى محترم وجاد !.

ولكن عادل أمام الذى يثبت فى «ولا من شاف ولا من درى» أنه ممثل جيد جدا.. يتحول من الكوميديا فى النصف الأول إلى التراجيديا الساخرة فى النصف الثانى ببراعة فائقة ويؤدى كل التعبيرات المتباينة بقدرات ممثل كبير.. يتحول بنفس البساطة إلى شيء آخر تماما فى **«عنتر شايل سيفه»** ..

ولا أحد يدرى بالضبط ما هو هذا السيف الذى يحمله عنتر بالضبط.. ولكن حين يكون عنتر فلاحا ساذجا يقنعه بعض النصابين بالهجرة للعمل فى ايطاليا.. فيقع هناك فى براثن عصابة تخدعه بالعمل فى أفلام الجنس الرخيصة نعرف على الفور ما هو هذا السيف.. ويبدأ الابتذال السافر من مجرد العنوان.. ولكن لا ينتهى به ..

وانا اسأل السادة الرقباء والسادة الذين يتحدثون كثيرا عن سمعة مصر وأسأل عادل أمام نفسه.. كيف وافق على أن يمثل دور فلاح مصرى يركب الطائرة بالمقطف.. ويشرب من القلة فى الطائرة ويتجشأ بصوت مقرف فى وجه جارته

الأوروبية .. ثم يجوع فى روما فيخلع ملابسه وينزل إلى «نافورة التمنيات» ليسرق النقود من أعماقها.. ثم يجرى فى شوارع روما كلها عارى الصدر وبالسروال المصرى الفلاحى ثم يخطف الطعام من موائد المطاعم .

ومن الذى سمح لصانعى هذا الفيلم بان يسافروا إلى روما فعلا ليصوروا فلاحا مصريا يفعل كل هذا هناك.. ثم كيف وافقت الرقابة على عرض هذا الفيلم وبنجاح ساحق لأسابيع طويلة.. وأين كانت سمعة مصر حين حدث كل ذلك.. أم أن عادل أمام حرام فقط في **«خمسة باب»**.. ولكنه حلال جدا فى عنتر الذى هو شايل سيفه؟!.

- مجلة «الكواكب» - ٢٠ / ٩ / ١٩٨٣ .

شىء إسمه «المتشردان»

.. وفيلم إيرانى غامض.. عن حرب أكتوبر !

رغم كثرة ما تبقى من موضوعات وأفلام، من مهرجان اسكندرية، يمكن أن يبدأ الحديث عنها و لا ينتهى .. أود التركيز هنا على مشكلة و فيلمين.. المشكلة كشفت عنها بوضوح، وبشكل حاد الإفلام المصرية المشتركة فى المهرجان، ومناقشاتها صباح كل يوم بعد عرضها.. والفيلمان هما **«المتشردان»**، وقد اخترته بالذات لانه كان أحد الأفلام الخمسة التى يقدمها مخرجوها، كبداية لعملهم بالإخراج، ولأن عرضه التجارى بدأ بعد المهرجان مباشرة.. ثم الفيلم الايرانى الغامض **«أسود سيناء»** الذى نسمع عنه منذ سنوات، واتيح لنا أن نراه فى المهرجان لأول مرة.. وأرجو أن تكون الأخيرة ..

أزمة السيناريو

عندما عرض فيلم **«البرنس»** الفيلم الأول لمخرجة الشاب فاضل صالح.. كان الأمر محيرا جدا لكل من شاهدوه، واشتركوا فى مناقشته .. فلقد كان واضحا أنهم أمام مخرج جديد، جيد جدا من حيث المستوى الحرفى، و من حيث سيطرته الواضحة على أدواته الفنية.. وقلت شخصيا وعلى مسئوليتى أنه اذا كان عاطف الطيب هو أكتشاف مهرجان الأسكندرية فى العام الماضى، **«بسواق الاوتوبيس»**، فان فاضل صالح هو اكتشاف المهرجان هذا العام «بالبرنس»، ولكن كانت المشكلة التى تحفظ عليها الجميع هى أن سيناريو «البرنس» وكما هو مكتوب فى عناوينه نفسها، مترجم بالكامل عن فيلم انجليزى قديم - ولم ينكر أحد ذلك - وقال فاضل صالح: أنه منذ تخرجة فى معهد السينما عام ١٩٧٠، وخلال ١٢ سنة لم يجد فرصة عمل واحدة،

سوى فيلم متوسط الطول للتليفزيون كان أسمه «فكرة استعراضية»، وعندما قدم له منتج «البرنس» وجيه نجيب سيناريو ترجمه بنفسه، عن فيلم انجليزى لم يكن يستطيع أن يرفض أول فرصة عمل أتيحت له، بعد كل هذا الانتظار ..

.. واقتنع الناس بالمخرج.. ولم يقتنعوا بالفيلم.. وهى مسالة مبتكرة جدا من غرائب «كوكب السينما المصرية» .!

وعندما عرض فيلم «**اللعنة**» وهو الفيلم الأول ايضاً لمخرجة الشاب حسين الوكيل، تكررت نفس القصة.. وان كان المخرج هو الذى نقل السيناريو بنفسه هذه المرة، عن الفيلم الامريكى القديم «**ممر الصدمات**» لصامويل فولر.. بل وأضطر لإنتاجه بنفسه أيضاً، ليجد فرصة عمل وبعد سنوات طويلة جدا من تخرجه فى معهد السينما.

واذا كان هذان الفيلمان يكشفان عن محنة خريجي معهد السينما الذين لا يجدون فرصا طبيعية للعمل فى صراع السوق الوحشى الا اذا بحثوا بأنفسهم عن هذه الفرص، أو بدأوا البداية الخطأ.. فان ما هو أخطر من هذا هو أزمة كتاب السيناريو، التى كشفت عنها أفلام مهرجان الاسكندرية هذا العام بشكل خاص ..

إن مخرجا كبيرا و «قديما» نسبيا مثل نادر جلال، الذى تخرج فى معهد السينما هو الآخر، واخرج عددا كبيرا من الأفلام، والمفروض أن ظروفه أفضل بكثير من ظروف فاضل صالح وحسين الوكيل يكتب فى عناوين فيلمه الجديد «**واحدة بواحدة**» أنه منقول عن أصل أجنبى.. وان لم يقل أنه عن الفيلم الامريكى الشهير «**حديث الوسادة**»، والمفاجأة هذه المرة أن نادر جلال اضطر فيما يبدو، لآن يكتب السيناريو والحوار – أو بالتحديد «يمصرهما» – بنفسه .

وخارج هذه الحالات الثلاث الصريحة، لم يكن صعبا بالطبع أن «تشم» رائحة فكرة مقتبسة، أو مشهد منقول، من هذا الفيلم الأجنبى أو ذاك.. والجديد فى مهرجان هذا العام أن أحدا لم يعد ينكر هذا .. بل أن الجميع يعترفون بالازمة الخطيرة فى العثور على سيناريو مصرى خالص، مائة فى المائة.. بل أن كتاب السيناريو القلائل، الذين كانوا معنا، كانوا منزعجين أكثر منا من هذه المشكلة التى طغت ربما على مشاكل عديدة أخرى.. فمن الواضح أن السينما المصرية تواجه «كارثة» وليست مجرد أزمة فى العثور على أفكار، ومعالجات مصرية صميمة. وهى مسألة لم تكن تخطر على بال أحد.. ولكننا تركناها تتفاقم إلى هذا الحد.. البعض يقولون: أن عدد كتاب السيناريو الحقيقيين، أى الذين يملكون موهبة حرفية حقيقية



«المتشردان» إخراج : السعيد مصطفى ١٩٨٢

أيا كان مستوى الافكار التى يعالجونها.. لا يتعدى أصابع اليد الواحدة، والباقى كله «هابوش»، دخل مجال كتابة السيناريو من باب الارتزاق و «التسليك»، والبعض يقول أن أجور كتاب السيناريو هزيلة جداً بالنسبة لباقى الأجور، مما يدفع الجميع «للتسليك» السهل والسريع فى مجال الفيديو، والبعض يرى أن الحل فى عودة معهد السيناريو، أو على الأقل عودة نظام «الورشة»، أى المدرسة التى يلتف فيها عدد من الكتاب الشبان حول كاتب سيناريو أستاذ، يتعلمون منه «الصنعة».. وهو النظام الذى كان معروفا بالفعل فى السينما المصرية، وخرج عددا من كتاب السيناريو الجيدين .

ولكن السؤال هو: من الذى أهمل هذه المشكلة، وتركها تتضخم إلى حد أن تصبح أفلامنا عالة على أفكار ملطوشة، بإحترام أو بغير إحترام من سينما العالم؟.. والسؤال الأخطر هو ما هو الحل؟.. وهل سنظل نناقش هذه المشكلة أيضاً إلى الابد، دون أن يتخطى الكلام حدود الحجرات المغلقة، التى يتصاعد فيها الدخان الكثيف والهموم الكبيرة ؟.

« المتشـــردان » !

عندما علمنا أن «المتشردان» سيكون واحدا من خمسة أفلام، هى الأفلام الأولى لمخرجيها الجدد تصورنا فى البداية أن السعيد مصطفى مخرجه، هو شاب جديد من خريجى معهد السينما، أو من غير خريجى المعهد، فالموهبة، ليست مقصورة بالطبع على معهد السينما، ويمكن أن تفاجئنا أحيانا من معهد البريد، لو كانت موجودة أصلا، ولكننا عندما شاهدنا «المتشردان» فوجئنا بأن المسألة لا علاقة لها بأى موهبة، ثم عندما رأينا المخرج وجدنا أنه رجل كبير ووقور، لا يوحى أبدا بأنه يمكن أن يصنع مثل هذا الفيلم، ثم فوجئنا بأنه ظل يعمل مساعد مخرج نحو ربع قرن قبل أن يتحول إلى الإخراج بنفسه، وادهشنا أن شيئا من هذا ليس واضحا أبدا فى مستوى «تنفيذه» – ولا نقول اخراجه، فهناك فرق كبير جدا – حتى للأشياء السخيفة المكررة التى كتبها له فيصل ندا.. عن سعيد صالح، الجرسون الفقير المعدم الذى تهبط عليه ثورة مفاجئة عن عمه الذى مات فى استراليا.. والتحول الكامل الذى يحدث بالطبع فى حياته، وعلاقاته بعد أن ينتقل للحياة فى فندق فخم.. وهو موضوع مستهلك، رأيناه فى مائة فيلم عربى وافرنجى والف مسرحية.. ولم تكن هذه حتى هى المشكلة هذه المرة، وإنما هى المستوى البدائى والركيك لكل ما نراه شكلا وموضوعا وتنفيذا، وحيث يصبح الأمر كله متوقفا على أن يضحكنا سعيد صالح بمبادرته الشخصية و«باللى يقدره عليه ربنا».. وفى محاولة فاشلة لصنع ثنائى بينه وبين يحيى الفخرانى الذى يحل هنا محل يونس شلبى الذى اختلف مع المنتج، وهو يغامر هنا باسمه لانه شىء ويونس شلبى شىء آخر، دون أن اقصد أبدا أن احدهما أفضل من الآخر.. و «المتشردان» هو دليل اخر على أن مساعد المخرج، هى مهنة مختلفة تماما عن الاخراج، فى مصر وفى العالم كله فى الواقع، وان الإخراج يتطلب موهبة أخرى.. ولكنه دليل أكبر على مدى التخبط والارتجال اللذين يقع فيهما بعض العاملين فى السينما المصرية.. وبإرادتهم الكاملة ووعيهم الاكيد بما يعملون !.

« أسود سيناء» !

ولكن كله كوم، و «اسود سيناء» كوم آخر، فمنذ سنتين تقريبا ونحن نسمع عن مخرج ايرانى أسمه فريد منجهورى، هرب من نظام الخومينى وجاء إلى مصر، ليخرج فيلما عن حرب أكتوبر، واعجبتنا هذه الحكاية جدا، وقلنا والله شىء عظيم

حقا أن يتحمس مخرج ايرانى لحرب أكتوبر، مادامت السينما المصرية نسيت فيما يبدو أمجد معارك الجندى المصرى، والانسان المصرى البسيط، فى التاريخ الحديث وفى مهرجان الاسكندرية كان الفيلم موجودا.. وكان هناك حماس كبير من مسئولى المهرجان لعرضه، وكان طبيعيا أن نذهب جميعا لمشاهدة «أسود سيناء» ولكن لاخرج منه لاقضى أسوا ليلة فى حياتى كلها، وإلى حدان أحس باننى لابد أن اقتل أحداً، أو أن يقتلنى أحد ..

وأعترف مبدئياً بأننى لن أكتب عن هذا الفيلم الغريب الغامض نقدا أو تحليلا، أو حتى رأيا موضوعيا متزنا، لانه عمل لا علاقة له بالنقد أو التحليل، وخارج حدود العقل والاتزان ..

ان كل ما يمكن أن يقال عن هذا الفيلم للمخرج الايرانى فى سطور قليلة هو أنه عمل لا علاقة له بالسينما على المستوى الحرفى، لاكتابة ولا اخراجا ولا تمثيلا، فهو عمل بدائى مفكك، مضطرب لا يمكن أن يصدر عن تلميذ يتدرب فى معهد السينما، ولكن مخرجه وكاتبه الايرانى يريد أن يدعى انه يتناول معارك الشعب المصرى ضد اسرائيل تاريخيا، وبأسلوب من المستحيل ربطه بأى مدرسة أو مفهوم، على مستوى التناول أو الرؤية من مدارس السينما فى العالم كله، ومن خلال أشياء إمامصنوعة بسذاجة وركاكة مخيفين يدلان على مستوى شديد التخلف فى صنعة السينما نفسها وإما مصنوعة بدهاء عظيم بحيث تصبح «مقصودة» لتعطى هذه النتيجة بالذات، وفى الحالتين فالمسالة خطيرة جدا عندما تكون متعلقة بحرب أكتوبر.. والمخرج الذى حصل على كل الامكانيات، والتسهيلات، وتحرك فى معسكراتنا بسهولة يقدم الجندى المصرى العجوز شكرى سرحان، رجلا مشوه الوجه بقبح منفر، يحترف الحرب كهواية دموية، ويخرج من حرب ليدخل إلى حرب، وكأنه يحارب من أجل الحرب، ثم يقدم نماذج مسيئة جدا للجنود المصريين، جنديا هزيل بنظارة طبية، وجنديا آخر «تخين» بهدف الاضحاك، أما الضابط المصرى بطل الفيلم، والذى يصنع كل شىء فى النهاية، فهو ممثل ايرانى مجهول ونكرة، ولا علاقة له بالتمثيل، ومثل قالب الطوب، يخوض المعارك ضد اسرائيل فى نهاية الفيلم بالقفز و «ضرب الشقلباظات» التى لابد أن تثير ضحكات السخرية، ثم يلمح الفيلم إلى قصة حب بينه وبين اعرابية جميلة من سيناء هى رغدة يتضح فى النهاية انها جاسوسة اسرائيلية، بل انها بنت الجنرال الاسرائيلى، ولكن لأنها تحب الضابط المصرى فهى تبوح له عن مكان مخبأ

ذخيرة، أى أن المخرج الايرانى يشير إلى امكانية الحب بين فتاة اسرائيلية وضابط مصرى، لا تفرقهما إلا الحرب السخيفة التى بلا معنى. فاذا لاحظنا أن المخرج يكتب عناوين الفيلم بالعبرية إلى جانب العربية، أصبحت المسألة مريبة جدا، وفى حاجة إلى تحقيق على أعلى مستوى ..

أن الغضب يمنعنى من الحديث عن هذا الفيلم - الجريمة - بالتفصيل لانه غير قابل للحديث، ولكن يصبح غريبا أكثر وبعد الخلاف الكبير حول هذا الفيلم، بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية لأول مرة..أن يتحمس البعض لعرضه مرة أخرى، وبحضور المخرج فى ندوة خاصة بالقاهرة، فاذا كان قد تم «ارتكاب» الفيلم وفى ظروف غامضة وانتهى الامر.. فكيف نسمح له بأن يعرض وعلى أى مستوى.. واذا كان الفيلم عظيما ومشرفا وانا الغبى الوحيد الذى لا أفهمه.. فهل يتفضل أحد بأن يشرح لى !؟.

- مجلة «الكواكب» - ٤ / ١٠ / ١٩٨٣ .

«المجهول».. مصريون من كندا الأسباب مجهولة !

كان **«المجهول»** جديرا بان يكون فيلم الافتتاح فى مهرجان القاهرة بعد تخلف فيلم **«كارمن»** لكارلوس ساورا الاسبانى الذى كان مقررا من قبل أن يكون فيلم الافتتاح.. لولا ظروف تأخير وصول الافلام حتى آخر لحظة .. وهى ظروف لا أدرى كيف سمحت بها إدارة المهرجان.. ولم يكن السبب فى اختيار «المجهول» انه الوحيد الذى يحمل ترجمة انجليزية تناسب الضيوف الاجانب.. وهى الحجة التى تذرع بها مسئولو المهرجان لمنتجى الافلام المصرية الغاضبين لعدم اختيار افلامهم للافتتاح.. وإنما لأنه فيلم جيد فعلا على المستوى الحرفى.. ويمكن أن يعطى صورة مشرفة عن مستوى الإخراج والتصوير والتمثيل والطبع والتحميض على الأقل.. بدلا من «الهابوش» الذى نراه على مستوى الصوت والصورة فى افلامنا المصرية .

ولكن للمسألة جانبا آخر بالطبع.. هو أن فيلم «المجهول» لم يكن مصريا تماما.. صحيح أن الممثلين مصريون والمخرج مصرى ولكن الموضوع نفسه فرنسى عن مسرحية «سوء تفاهم» لالبير كامى.. والتصوير كله تم فى كندا.. ولست أعرف بالتحديد ما هى الظروف التى جعلت أشرف فهمى يقرر تصوير هذا الفيلم فى الخارج.. فنحن ننادى دائما بأن تخرج الكاميرا المصرية إلى العالم كله وتكسر دائرة الصورة المكررة للكباريه والفيللا أم جنينة.. ولكن بشرط أن يكون هناك مبرر قوى لأن تدور أحداث افلامنا فى الخارج.. وبحيث لا يمكن تصور حدوثها فى الداخل.. ولكن ما حدث فى «المجهول» أن أشرف فهمى نقل مجموعة كاملة من الفنانين المصريين.. و «اخترع» له مصطفى محرم حياة مصرية كاملة وموضوعا مصريا يفترضان معا أنه يحدث فى كندا.. بينما لا شئ فى الفيلم يحتم ضرورة التصوير فى كندا أو فى سويسرا.. فعقدة الرواية الأصلية يمكن أن تحدث فى مصر



«المجهول» إخراج : أشرف فهمى ١٩٨٣ .

ببساطة شديدة جدا .. لو أننا جعلنا الام بطلة المسرحية تترك القاهرة فقط لتعيش فى الاسكندرية أو فى طنطا ..

والمسألة أن سناء جميل فشلت فى زواجها فى مصر فذهبت إلى كندا لتدير فندقا هناك على بحيرة معزولة هى وابنتها نجلاء فتحى.. وتدير الأم جرائم قتل لنزلاء الفندق لسرقة نقودهم دون أن يكون هناك مبرر قوى لذلك.. وهناك بعد ذلك خادم الفندق الأخرس المتخلف عقليا الذى يحمل جثث الضحايا ليلقيها فى البحيرة وهو مغرم بالطيور ويحاول أن يحلق بذراعيه مثلها فى محاولة لجعله رمزا دراميا لشئ غامض.. فالرغبة فى التحليق والانطلاق لدى هذا المجنون بالذات غير مفهومة من ناحية وليست لها علاقة بباقى الموضوع والشخصيات من ناحية أخرى.. ومن القاهرة يصل عزت العلايلى أبن هذه السيدة ليبحث عنها بعد أن عرف فجأة وبعد كل هذه السنوات أنها فى كندا.. ويصل بالطبع إلى فندقها فيحس أنها أمه.. وتحس اخته أنه أخوها.. ولكن «ارسال الأمومة» يتوقف تماما عند الام نفسها فلا تحس ابدا أنه ابنها.. وتبدأ فى الإعداد لقتله لسرقة نقوده.. ورغم تعاطف الفتاة مع أخيها وترددها فى الاشتراك فى قتله.. فأنها تستمر فى الجريمة.. وهى ثغرة لم يستطع السيناريو

تفاديها.. وبعد موت الأبن تكتشفان الحقيقة.. فتحاول الأم اللحاق بالخادم الأخرس قبل أن يلقى بالجثة فى الماء.. ولكن بعد فوات الاوان.. فتلقى بنفسها وراء ابنها.. ويعود الاخرس ليحلق بذراعيه لطيور السماء.. دون أن نفهم مرة أخرى دلالة هذا التحليق أو علاقته بما رأيناه !.

إننا فى «المجهول» أمام تكنيك متقدم جدا حيث كل شىء مصنوع بدقة.. وأشرف فهمى وسعيد شيمى فى أحسن حالاتهما.. وسناء جميل هى «غول» حقيقى بالطبع يبتلع كل ما حوله.. وعادل أدهم يؤدى الشخصية المطلوبة منه كما هى مطلوبة.. وأن كان دورا نجلاء فتحى وعزت العلايلى لا يخدمانهما.. ولكننا نعود لنتذكر مدير مهرجان برلين حين شاهد هذا الفيلم فأبدى دهشته من أن يصور مخرج مصرى مسرحية فرنسية فى كندا.. فالعالم يريد أن يرى مصر فى الأفلام المصرية.. وهنا لن ينفعنا بشىء أن يكون التصوير جيدا والمناظر جميلة.. أما بالنسبة للمشاهد المصرى فاشك كثيرا أنه يمكن أن يتقبل بسهولة فكرة أن تقتل أم ابنها.. فقد يكون هذا معقولا فى اطار فسلفة العبث عند البير كامى.. ولكن من قال أن الجمهور الفرنسى نفسه يفهم البير كامى ؟.

ـ مجلة «الكواكب» ١٩٨٣/١١/٥ .

«برج المدابغ» الذى لم يكتبه بالتأكيد نعمان عاشور !

عندما نشاهد فيلم **«برج المدابغ»** ندرك على الفور لماذا غضب نعمان عاشور وتنصل منه.. لأن ما كتبه هذا المؤلف المسرحى الكبير فى مسرحيته التى يقال أن هذا الفيلم قائم عليها.. اعمق وأكثر جدية بكثير مما تحولت اليه الأشياء على الشاشة.. بل يمكن أن يقال أن كل ما أخذه الفيلم من المسرحية هو العنوان.. ومجرد فكرة الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض النفوس التى لم تكن تملك أصلا مقومات الثراء ولا مبرراته ولا كانت مهيأة لاستقباله بالتكوين العقلى والاجتماعى والأخلاقى الصحيح.. ثم حجم «الشروخ» التى يمكن أن تحدث نتيجة لهذه النقلة المفاجئة ..

فكرة عظيمة جدا لفيلم سينمائى.. ولكن بشرط أن تصبح أى برج آخر غير برج المدابغ لنعمان عاشور.. فلا هناك برج.. ولا هناك مدابغ.. وإنما الشكل السينمائى الذى رأيناه هو شىء خاص جدا بأحمد صالح كاتب السيناريو وأحمد السبعاوى. المخرج بعد مقدمة خاطفة جدا.. «يلطشنا» الفيلم مباشرة إلى مسألة أن سلامة العطار (عادل أدهم) حقق ثروة ضخمة من بيع صفقة الجلود.. فقرر أن يبنى برجا عاليا ينتقل إليه من حى المدابغ إلى حى المهندسين.. وكتعبير عن نقلة اجتماعية واسعة.. ولكن بينما تظل تحس طول الوقت فى مسرحية نعمان عاشور برائحة الجلود مازالت عالقة بأجساد الشخصيات حتى بعد قفزهم إلى الثراء – وهذه قيمة العمل الفنى الحقيقى – تختفى المدابغ تماما من شخصيات الفيلم الذين أصبحوا «بهوات» كبار فى حى راق لا نحس برقيه على الاطلاق مع أن فكرة العمل قائمة على التناقض بين هذا الوسط الاجتماعى الجديد والشخصيات التى انتقلت اليه دون أن تملك مقوماته ..

والجو فى الفيلم هو نفس الجو الشعبى السوقى ونفس الفظاظة التى نراها فى كل افلامنا التجارية.. ليس لأن هذا هو المعنى الذى يركز عليه السيناريو.. وانما لأن هذا هو نوع السينما التى يمكن أن يصنعها هؤلاء الناس وأيا كانت الفكرة التى يعالجونها.. فأنت تحس بدون أى عناء فى التفكير وبعد ثلث ساعة فقط من الفيلم أن

المسألة ستتركز فى النهاية على نجوى فؤاد وعلاقتها بعادل أدهم.. وهنا تصبح نجوى فؤاد هى نجوى فؤاد وليست الشخصية التى تلعبها.. بينما الخط الآخر الموازى هو علاقة يسرا بزوجها فاروق الفيشاوى.. وجوهر الخطين معا هو الجنس.. ليس حتى الجنس بمعنى الدافع الغريزى الذى يمكن أن يحرك الشخصيات ويفسر سلوكها.. وإنما بمعنى التوابل الجنسية بالكلمة وبالصورة وحتى بالرقصة.. التى يمكن أن تحرك الجمهور !.

أما الخطوط والشخصيات الأخرى الجانبية فليست سوى اضافات أو «حواشى» يلعبها «كومبارسات».. حتى لو كانوا ممثلين كبارا.. وكل منهم موظف ايضاً لغرض تجارى لا لتعميق معنى أو حدث أو رسم جو عام .

والفيلم يدعى أنه يتحدث عن أشياء حقيقية تحدث حولنا.. الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض الحرف والطبقات.. روح السوبر ماركت.. تجارة المخدرات.. وحتى حرب أكتوبر.. ولكن من أجل أن يقول ماذا بالضبط ؟.

أن الفيلم يحشر حرب أكتوبر مثلا فى الموضوع ويضيفها إلى المسرحية.. ولكن لكى يقول فقط أن هشام (فاروق الفيشاوى) الابن الأكبر لسلامة العطار كان مفقودا فى هذه الحرب ثم عاد.. ولكن لابد أن يعود عاجزا جنسيا مادام عائدا من الحرب.. لمجرد أن تصبح هناك مأساة زوجته الشابة يسرا التى تعانى من هذا العجز بينما هى تحب زوجها.. نفس العقدة فى فيلم «**حتى آخر العمر**» بحذافيرها بين محمود عبد العزيز ونجوى ابراهيم.. وكأن حرب أكتوبر لم تفعل ولم تؤثر فى ابطالها سوى هذا التأثير المرضى الذى لا تفهم غيره السينما المصرية ولا تستجيب على الفور الا له !.

أما الابن الأصغر عصام (صلاح السعدنى) فلابد أن يكون شريرا ومتحرفا حاقدا على أخيه الأكبر كما يحدث فى كل مسلسلات التليفزيون.. ولا يشرح لنا الفيلم سر هذا الانحراف.. الا لمجرد أن الاب خصص دورين فى العمارة للكبير.. دورا واحدا للصغير.. وبما أن الصغير منحرف من تلقاء نفسه «شيطانى يعنى» فلابد من اللعب على مسألة الدين ايضاً.. وإلى حد جعله يسعى لتحويل المسجد الذى بناه الاب فى أسفل العمارة.. إلى «سوبر ماركت».. واتحدى أن يكون هناك زعيم لمافيا شخصيا فى القاهرة ثم يجرؤ على التفكير فى تحويل مسجد إلى سوبر ماركت.. ولكن إلى هذا الحد تبلغ المتاجرة بتسطيح الأشياء !.

ولا تصبح مشكلة بعد ذلك بالطبع أن يتاجر هذا الابن المنحرف بالكوكايين



«برج المدابغ» إخراج : أحمد السبعاوى ١٩٨٣ .

متعاونا مع مهربة حسناء هى رغدة التى تترك الابن «لتعلق» الأب شخصيا .. ولمجرد أن تحدث مشكلة بين الأب وزوجته التى لا يريد الأعلان عن زواجه منها وهى نجوى فؤاد.. ثم لمجرد أن تكون هناك عمليات ردح وخناق وشرشحة «حقيقية» بين نجوى فؤاد ورغدة.. التى تحاول أن تبدو شعبية جدا و «جاهزة» وهى تخاطب جمهور «المعلمين».. فلا تكف طول الوقت عن قول: «احبك يا عسل» !.

هناك بعد ذلك مشكلة البنت الصغرى التى تحب شابا فقيرا ولكن الأب يرفض الزواج بعد ثرائه.. ثم يونس شلبى الذى يقول كلاما كبيرا جدا باعتباره «ضمير الفيلم» دون أن نفهم أيه المناسبة.. فمن هو «مبروك» هذا وما الذى يمثله ومن أين أتى بهذه الحكمة ؟.

ولكن هناك قبل كل هذا رقصة تقدمها زوجة معلم كبير يخفى زواجها عن الناس.. فى حفل خطوبة ابنته.. لمجرد انها نجوى فؤاد.. وصحيح أن أصل العمل لنعمان عاشور.. ولكى أحبك يا عسل !.

ـ مجلة «الاذاعة» ـ ١٠ / ١٢ / ١٩٨٣ .

مقالات عام :١٩٨٤

أيـــــــوب
عودة ممثل عظيم و ميلاد مخرج جديد

اعترف بانني ذهبت لمشاهدة **«أيوب»** - الفيلم السينمائي الذى انتجة التليفزيون - بكثير من الشك والتوجس- وأعتقد أنني لم أكن وحدى.. بل أن كثيرين لابد ذهبوا بهذا الاحساس.. فنحن نعرف نجيب محفوظ.. ولكن فى السينما قد تكون القصة اساسا جيدا لفيلم جيد.. ولكن نجيب محفوظ نفسه فى يد السيناريست أو المخرج زكى جمعة لابد أن يتحول هو أيضاً إلى زكى جمعة وكما حدث بالفعل فى كثير من الأفلام ..

ونحن نعرف بالطبع عمر الشريف.. ولكننا بعد سنوات طويلة قضاها بعيدا عنا فى السينما العالمية.. لا نعرف كيف أصبح الان.. إن عمله مع مخرجين وممثلين كبار لابد أكسبه خبرة أكثر من خبرته فى السينما المصرية.. خاصة وأن هؤلاء الناس لا يعرفون «الهزار» ولا يقبلون انصاف الحلول فى أعمالهم الفنية.. ولا يمكن أن يكون عمر الشريف قد شق طريقه كل هذه السنوات بكل هذا النجاح وسط غابة صعبة جدا ومزدحمة جدا بالعمالقة.. لمجرد اعجابهم بشاربه الشرقى أو اجادته للغات.. ولكن أن يعود عمر الشريف بعد كل رحلة الغربة الطويلة هذه ليعمل فى أرض الوطن.. فهى مسألة محفوفة بالشكوك والمخاوف بلا شك.. فكيف أصبح طابع أدائه الآن.. خاصة وهو يعود ليخضع خبراته بأساليب عمل أجنبية مختلفة تماما ومتطورة تماما بالضرورة.. لاساليب العمل التقليدية المعروفة فى السينما المصرية.. والتى لم تتطور كثيرا - بل ربما تراجعت - عما تركه عمر الشريف نفسه وهو يسافر ليعمل لأول مرة فى «لورنس» مع واحد من أكبر المخرجين الكلاسيكيين فى السينما العالمية وهو ديفيد لين ..؟

فما بالك وهو لا يعود ليعمل حتى فى السينما المصرية بكل تهالكها.. وإنما فى

فيلم من انتاج التليفزيون.. وهو أقل امكانيات وخبرات بالتأكيد من هذه السينما نفسها ؟..

ثم فما بالك أيضاً وهو يبدأ أول أعماله فى الوطن مع مخرج شاب جديد هو هانى لاشين الذى لا يعرفه أحد أو يشاهد له شيئاً من قبل.. وهى مخاطرة جريئة من عمر الشريف تؤكد وحدها أنه فنان كبير حقا واثق من نفسه ويعطى بشجاعة كل ثقل اسمه لصالح موهبة شابة مجهولة.. ولكنه أدرك بخبرته وحسه الفنى الذكى أن هذه الموهبة تستحق المجازفة والتشجيع.. وهذا هو الموقف الفنى الصحيح الذى يستحق وحده التقدير لعمر الشريف.. فضلا بالطبع عن احساسه الذى لم يخمد بالانتماء لوطنه وأرضه الحقيقية التى انبتته وصنعته رغم كل رياح الكراهية التى أثارها ضده بعض الجهلة وقصار النظر والفاشلين الذين يحزنهم جدا نجاح المصريين فى الخارج تحت شعارات غبية زائفة ؟.

كانت هذه هى مخاوف وهواجس ما قبل مشاهدة **«أيوب»** التى لابد قد خطرت للكثيرين.. وربما لم يكن يخفف منها الا الاطمئنان لموهبة وجدية كاتب السيناريو الشاب محسن زايد الذى كان آخر ما شهدناه له فى التليفزيون مسلسل **«ولسه بحلم بيوم»** فى رمضان الماضى.. والذى نطمئن أن نجيب محفوظ فى يديه سيظل على الاقل نجيب محفوظ.. إن لم يضف اليه فهما للمضمون وللشخصيات واضافة للجو وللتفاصيل الصغيرة والقدرة الواعية على خلق التصور السينمائى الحى والمتحرك للكلمات المكتوبة.. ثم البراعة الفائقة فى صياغة الحوار الذكى والمعبر. عن الاحداث والشخصيات حقا وبهذا المزج الخبير الدقيق بين حوار السينما وحوار التليفزيون بما لا يخل بروح نجيب محفوظ وعمق افكاره ولا يتعالى فى الوقت نفسه على المشاهد العادى ..

واشهد من البداية بأن التجربة نجحت إلى حد كبير وحققت نتيجة مشرفة جدا.. واذا كان ابطالها الثلاثة هم: عمر الشريف ومحسن زايد وهانى لاشين.. يضاف اليهم بطل رابع لا يمكن انكار دوره هو ممدوح الليثى الذى جمع هذه العناصر العديدة وهيأ لها كل ظروف الانتاج الجيد بما يجعل من «أيوب» أفضل واهم ما انتجه التليفزيون من أعمال سينمائية.. بل وربما يغفر كثيرا من الاخطاء أو «الخطايا» السابقة التى لا داعى للتذكير باسمائها.. فان البطل الرئيسى فى «أيوب» بلا شك هو السيناريو الذى نجح محسن زايد فى أن يحقق فيه كل العناصر التى

تحدثت عنها منذ قليل.. والذى كان السبب فى تصورى فى قبول عمر الشريف بعينه الخبيرة لهذا العمل بكل ما فيه من مخاطر.. لا سيما أن المخرج الجديد الذى يبدأ أول أعماله الروائية المعروفة لنا على الأقل.. لم يخذله ..

الفكرة الاساسية فى «أيوب» رغم بساطتها.. تحمل كل حكمة وعمق نجيب محفوظ وقدرته على استخلاص الأفكار الكبيرة من الحدث العابر أو البسيط.. أو الذى يبدو كذلك لآخرين.. وفي سلسة من «الفلاشات» يعترف لنفسه بأنه أقام ثروته كلها على الكذب والغش والتدليس والاختلاس بل والقوادة نفسها لحساب بعض الكبار الفاسدين الذين منحوه الفرصة ليصبح جزءاً من فسادهم بل وأكبر منهم.. ويكون سداد هذا الحساب المدين في رأيه بأن ينشر اعترافاته المخيفة تلك فى كتاب يفضح نفسه والآخرين مقابل لحظة رضاء وإحترام للنفس.. ولكن الآخرين لا يسمحون بذلك بالطبع.. وبعد أن يسترد شفاءه وقدرة جسده من خلال معركة ضدهم.. يعود باصدار ليواجه طلقات رصاصهم بالصفحات التى وضع فيها كل الحقيقة.. حقيقته وحقيقتهم معا !

فكرة رائعة لنجيب محفوظ يعيد فيها صياغة ملحمة «أيوب» الشعبية صياغة عصرية عن أيامنا هذه.. وينجح محسن زايد فى تحويلها إلى قصة يومية لاشخاص يعيشون حولنا ونعرفهم وليسوا مجرد أساطير.. كما يكسبها أبعادا واقعية على المستوى الأجتماعى بل والسياسى بلا إدعاء ولا افتعال.. وحيث نرى مأساة رجل الأعمال الضخم فى ظروفه الضيقة المحدودة ولكن فى إطار ظروف اجتماعية كاملة.. ثم فى إطار مثالى لتكنيك السيناريو السينمائى والفكرة هنا هى «لحظة».. محاولة تأملها وتحليلها وتعقب كل جذورها ومساراتها من الماضى إلى الحاضر وما يمكن أن تنتهى به فى المستقبل.. وهو نوع من أصعب أنواع الدراما التحليلية ..

تبدأ لحظة الانهيار عند المليونير الضخم عبد الحميد إسكرى (عمر الشريف) عند عودته من الخارج بعد صفقة موفقة.. وبعد مشادة عادية مع أحد العاملين معه لا يتصور أن يعصى أحد له أمراً.. يصاب بشلل مفاجئ.. ويسقط كل هذا الجبروت فى لحظة ويجد نفسه فى بيته دون أن تمكنه ملايينه العديدة من مجرد أن يمشى خطوة على قدميه.. وفى لحظة السقوط والضياع المدمرة تلك.. ينغمس فى مشاكل عائلته اليومية.. زوجته (مديحة يسرى) القوية المتسلطة التى تغطى بعنجهيتها الارستقراطية الفارغة أصلها الشعبى الفقير الذى صعدت منه وابنه الشاب (مصطفى فهمى) الذى

يحاول ان يجعله ذراعه الايمن وامتداده فى ادارة الأعمال الضخمة والذى يحاول أن يحقق نفس نجاح أبيه ولو بالطرق الملتوية. وإبنته الطالبة الجامعية (آثار الحكيم) التى تحاول أن تفرض على أمها المتعجرفة قصة حب بريئة مع شاب فقير.. ووسط هذه الخطوط اليومية يسترد عبد الحميد السكرى علاقة صداقة قديمة حميمة مع أحد أصدقاء الشباب هو الطبيب جلال أبو السعود (فؤاد المهندس) الذى كان أحد القيم الشريفة القليلة فى ماضيه.. ويسترد من خلاله كل ما كان فى هذا الماضى من احلام بريئة.. فيفتح هذا الصديق القديم عينه وعقله على معان أخرى مختلفة عن تلك التى جرفته فى رحلة الصعود والثراء الشرسة.. الأمل والصدق والشرف والقدرة على التوقف ومراجعة النفس للبدء من جديد.. وهكذا فى لحظة التأمل ومحاسبة النفس هذه يكتشف عبد الحميد السكرى أن «كمية الكدب اللى فى حياتنا أكبر بكثير من كمية الصدق اللى بنعيشه» كما يكتشف أنه كان «أكبر كداب فى دنيا الكدابين».. ويكون مفتاح «إنقلاب اليقظة» فى شخصيته تلك الحكمة البسيطة التى قالها صديقه الطبيب: «الطبيب زى القاضى.. مهمته يفصل فى قضايا الانسان وجسمه.. عمرك شفت قاضى فتح محكمة قطاع خاص» ؟.

هنا يقرر المليونير أن يعيد تقييم حساباته.. وأن يصفيها مع نفسه ومع الآخرين.

وينجح محسن زايد فى السينما .. ينجح فى نسج «الدراما العائلية» ولكن بما يخرج بها إلى دلالاتها العامة.. وينجح فى نسج الماضى والحاضر بما يؤصل نشأة عبد الحميد السكرى وجذوره الاجتماعية الفقيرة وأساليب صعوده الخرافى.. كما ينجح بدقة محسوبة تماما فى تخفيف حدة المشاهد الجامدة بلحظات المرح عند استعادة الماضى البرئ كما فى مشهد استدعاء المليونير لعديله الفقير (ابراهيم الشامى) وحلاقه القديم (حافظ أمين) وهو مشهد من أجمل المشاهد عذوبة وطبيعية.. يعود فيه عمر الشريف ابن بلد شعبيا أصيلا .. ثم مشاهد استعادة عمر الشريف لذكرياته القديمة مع صديقة فؤاد المهندس.. ومواجهة الزوجة المتعالية مديحة يسرى لماضيها الفقير الذى تهرب منه من خلال اختها.. وكلها مشاهد يتفوق فيها النص وأداء الممثلين والإخراج إلى حد كبير ..

ولكن تظل خطوط الفيلم الفرعية حول الابن الشاب مصطفى فهمى الذى يحاول تكرار قصة صمود أبيه من خلال إتصاله الدائم «بباشا» لا نعرف ما الذى يمثله بالضبط.. وخط الابنة آثار الحكيم التى تحب شابا فقيرا.. هى أضعف خطوط الفيلم

بالنسبة للخط الاصلى.. فضلا بالطبع عن خط علاقة الميلونير بمنافسه القديم (محمود المليجى) الذى كان واضحا أنه قد تم تعديله واختصاره بعد وفاة الفنان الكبير أثناء عمله فى هذا الفيلم.. ولكن ظهوره فى اللقطات القليلة كان يضىء الفيلم كله كالشهاب الذى افتقده الناس ..

المفاجأة الحقيقية فى **«أيوب»** هى المخرج هانى لاشين.. الذى تصورنا فى البداية وبعد الضجة التى أثيرت حوله أنه يمكن أن يكون أحد «الاطفال المعجزة» الذين أصبحوا يملأون حياتنا هذه اليام بلا مبرر مفهوم.. ولكن هانى لاشين فى أول أعماله الروائية هو مخرج متمكن من أدواته إلى حد كبير بحيث يمكن أن يوحى بمخرج جيد حقا بتكرار العمل والممارسة.. وهو يتفوق فى فهم النص وخلق الجو المطلوب لكل موقف وفى تحقيق الايقاع المتدفق المحبوك بلا ثرثرة والذى ساعده فى تحقيقه مونتاج عادل منير.. وأهم ما يتميز به هانى لاشين فى فيلمه الأول هو «ادارة الممثل».. وهو أصعب ما يحكم على قدرة أى مخرج .. وقد نجح فى ذلك إلى أقصى حد.. وإن كانت هناك ملاحظات طفيفة على تكوين بعض اللقطات التى بدا «الكادر» فيها «واقعا» على حد التعبير التكنيكى.. مثل كادر عمر الشريف جالسا مع الآخرين ورؤوسهم ساقطة فى أسفل الصورة لأن المصور ضبط الكادر على رأس مصطفى فهمى الواقف فاختل تناسب الاجسام داخل الصورة.. وفى الفصل الأول من الفيلم لم يكن «الدوبلاج» مضبوطا بحيث تتطابق حركة الشفاه مع الاصوات.. كما لم تتطابق أنفاس عمر الشريف اللاهثة لحظة أحساسه بالشلل مع تعبيرات وجهه.. وكانت لقطة «كنس القمامة» بعد فصل عمر الشريف من عمله بعد الاختلاس تشبيها «لفظيا» متأثرا بوضوح ببعض استعارات صلاح أبو سيف ولا ضرورة حقيقية له.. تماما كمشهد استعراض الفرقة الاجنبية لا سيما أنها فرقة «تعبانه» جدا.. ولابد أن امكانيات الانتاج التليفزيونى المحدودة نوعا هى التى أدت إلى قصور حركة الكاميرا أحيانا فى مواقف كان لابد أن تتحرك فيها.. كمشهد أستماع عمر الشريف لأم كلثوم الذى كان لابد أن نرى فيه التعبير على وجهه إما بحركة الكاميرا وإما بالقطع إلى «كلوز» له.. ولكن كلها ملاحظات عابرة جدا لا تقلل من الجهد الهائل الذى بذله هانى لاشين ومن القدرة التى فاجأنا بها والتى تجعلنا نرحب به كمكسب جديد للسينما المصرية ..

أما عمر الشريف فنحن لا نرحب به بالطبع فى بلده.. فما زال صاحب هذا البلد

وابنها الذى تفخر به عندما يعود اليها وقد أكسبته السنوات خبرة ممثل عظيم حقا.. أدى كل اللحظات والتعبيرات بقدرة فائقة بحيث لم تفلت منه لحظة تعبير واحدة.. خصوصا وقد كان كثير من هذه اللحظات صعبا جدا لأنه يقوم على «التعبير الداخلى» لا على الحركة.. فلقد كان هو «الحوت» الذى يطغى بادائه وشخصيته وجاذبيته الخاصة على الجميع.. ولكن دون أن يقلل هذا من قيمة فؤاد المهندس ومديحة يسرى وآثار الحكيم ومصطفى فهمى فى أحسن حالاتهم..

فتحية «لأيوب» الذى صبر كثيرا وعانى كثيرا ثم عاد لوطنه.. وتحية لهانى لاشين ومحسن زايد ولنجيب محفوظ الذى يخرج هذا كله من معطفه.. وتحية لابد منها للتليفزيون ولممدوح الليثى الذى أتصور أنه وضع نفسه فى مأزق بهذا الفيلم.. فلقد أصبح عليه أن يحافظ على هذا المستوى !.

مجلة «الإذاعة» - ١٤ / ١ / ١٩٨٤.

«الاحتياط واجب» والأفكار الجادة أيضاً!

للناقد الفرنسى الكبير اندرية بازان نصيحة لا أنساها ابدا.. وهى أن على الناقد السينمائى أن يتجنب صداقة السينمائيين أو الاختلاط بهم اذا اراد أن يبقى حرا وموضوعيا فى التعرض لأفلامهم.. بل أنه يغالى فينصح ناقد السينما بالسكنى خارج المدينة حتى يصعب عليه أن يتصادف مع أى سينمائى.. وهى نصيحة نفذتها أنا رغم أنفى ليس لإنى سمعت كلام أندرية بازان وانما بسبب ازمة المساكن !

وانصحك شخصيا اذا كنت ناقدا سينمائيا بالا تعرف المخرج أحمد فؤاد بشكل خاص.. لانك لو عرفته فلابد أن تقع فى حبه ولابد أن يؤثر هذا بالتالى على نقدك لافلامه.. فهو من أظرف المخرجين المصريين واخفهم دما ان لم يكن اظرفهم على الاطلاق لولا منافسة مخرج شاب من الجيل التاسع على الاقل بعد أحمد فؤاد.. هو عمر عبد العزيز.. واعترف بأننى ضعيف تجاه هذين المخرجين لأننى أخطأت فعرفتهما شخصيا وأحببتهما وانتهى الامر.. وعدم الامانة الوحيدة التى يرتكبها ضميرى المهنى هى «التطنيش» على افلامهما الرديئة كأنى لم اشاهدها.. والترحيب بأفلامهما الجيدة التى قد تجئ أحياناً.. وقد لا تجئ الا كل حين ومين ؟.

وبعيدا عن المواصفات الشخصية التى لا تهم القارئ.. يملك أحمد فؤاد حسا فكاهيا كبيرا كشخص وفهما أكيدا للكوميديا... وهى بالنسبة للمخرج الكوميدى ميزة بل وضرورة مهنية مرتبطة بعمله.. لأن فاقد الشئ لا يعطيه.. ولا يمكن تصور خروج كوميديا من مخرج جامد الحس أو متجهم أو ثقيل الدم.. واوضح تطبيق عملى لهذا ما قاله لى ذات مرة مصور عمل مع أحمد فؤاد: «اننى أمسك بالسيناريو الذى اصوره له فأرى مشهدا عاديا جدا مكتوبا على الورق بجفاف لا يمكن أن يوحى حتى بالابتسام.. فأسأل نفسى قبل أن أصور المشهد: ما الذى يمكن أن يفعله بهذا

المشهد السخيف لكى يخرج منه بشىء يضحك الناس.. وافاجأ أثناء التصوير الفعلى بأنه صنع جملة ما أو أضاف «ايفيه» مرتجلا على الهواء مباشرة.. فاذا بالمشهد البارد يكتسب حياة جديدة ضاحكة ويتحول إلى شئ اخر» .

وعلى المستوى التكنيكى كنت اعتقد دائماً أن أحمد فؤاد واحد من أحسن مخرجينا تمكنا من عناصر الفيلم الكوميدى.. وان تكنيكه فى هذا المجال متقدم وأكثر طموحا من أفلامه نفسها.. ولكنه اقل حظا مما يستحق فى مجال الكوميديا السينمائية.. لأن مشكلته دائماً هى العثور على الموضوع أو الفكرة الجيدة أو العميقة التى تحمل قيمة خاصة اكثر من مجرد السعى لاضحاك الناس.. وهى مشكلة مرتبطة بأزمة السيناريو عموما فى السينما المصرية أكثر من ارتباطها بأحمد فؤاد.. وخاصة السيناريو الجيد والذى يقول شيئاً.. لان حظه السيئ يشاء حتى عندما يتوفر هذا السيناريو الكوميدى الجيد.. ان يذهب به السيناريست أو المنتج إلى مخرج آخر ربما أقل موهبة من أحمد فؤاد.. وهنا يدفع أحمد فؤاد ثمن أفلامه السابقة.. بل ويدفع أيضاً ثمن أخطائه الشخصية نفسها التى قد تكون ميزات كما يتصورها هو.. ومنها سهولة تعامله مع الأفلام ومع الناس والحياة..ثم عدم انشغاله الحقيقى بموضوع جاد يقول من خلاله شيئا للناس وهو يضحكهم.. لان السينما فى رأيه هى أن يضحكهم فقط.. ثم لأن السينما فى رأيه هى أن يخرج من فيلم إلى فيلم دون أن ينظر حوله.. ومن أجل ذلك خسر أحمد فؤاد كثيرا مما كان يمكنه أن يصل إليه أو يحققه!

ولكنى أعتقد أن أحمد فؤاد وصل الآن إلى نقطة يجد نفسه فيها مضطراً بأن ينظر حوله. ووراءه أيضا.. فى محاولة لصنع شىء جاد وله قيمة.. بدليل أنه عندما يئس فيما يبدو من العثور على موضوع كوميدى جيد.. يفكر الآن فى إخراج فيلم «دراما».. أى بمعنى «غير كوميدى» حسب الخطأ الشائع لدى كل مخرجينا وكأن الكوميديا ليست «دراما».. وسيكون هذا على أى حال خطأ كبيرا آخر يقع فيه أحمد فؤاد. لأن «الدراما» ليس حلا لمخرج موهوب أصلا فى الكوميديا..

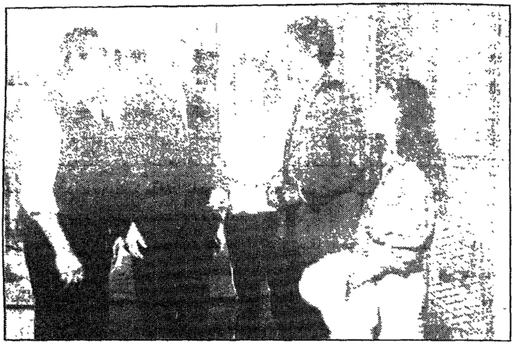
والمسألة ليست معضلة إلى هذا الحد.. فالكوميديا شىء عظيم جدا وجاد ومطلوب.. ولكن يكفى فقط أن تحمل فكرة ما أو قضية أو أن تقول للناس شيئا عن حياتهم لكى تصنع مخرجا عظيما والدليل هو آخر أفلام أحمد فؤاد نفسه **«الاحتياط واجب»**.

ولست أفهم أولا معنى هذا العنوان.. فلقد شاهدت الفيلم ولم أعرف ما هو هذا الاحتياط الواجب.. ولا الاحتياط من إيه بالضبط.. ولكن هذه ملاحظة شكلية..

تقوم فكرة الفيلم الأساسيةعلى أن القهر والعنف والتسلط لاتجدى كلها فى إدارة شىء ما ولا يمكن أن تثمر عملا أو حبا.. لا على المستوي العام ولا على المستوى الشخصى.. ويختار السيناريو لتجسيد هذه الفكرة خطين متوازيين : أحمد زكى المدرس أو الأخصائى الاجتماعى الشاب المعين حديثا بإصلاحية للشباب المنحرفين.. ليكتشف أن مسئولى الإصلاحية ومشرفيها يعاملون هؤلاء الشبان بكل أشكال العنف والقهر الممكنة باعتبارهم ضالة المجتمع.. مع أن انحرافات هؤلاء المشرفين أنفسهم ربما كانت أفدح من انحرافات الشبان.. ويريد الفيلم أن يقول من وراء هذا الخط أن من نسميهم «الأحداث» أو المنحرفين هم ضحايا ظروف عائلية واجتماعية قاسية.. وهم بتغيير هذه الظروف وتحسينها ومعاملتهم برفق لاستخلاص طاقات الخير الكامنة فيهم. يمكن أن يصبحوا عناصر إيجابية مفيدة لو تم توظيفهم توظيفا صحيحا ومعاملتهم بشئ من الحب والفهم.. وهذا هو ما حاول الأخصائى الاجتماعى الشاب بقيمه الجديدة. أن يفرضه على هذا المجتمع الوحشى الخاطىء وسط مقاومة المشرفين القدامى الذين حولوا تلك المؤسسة إلى شبه معتقل.

وهنا قد يبدو أن هناك تشابها مع فكرة «مدرسة المشاغبين».. ولكن الفرق التربوى واضح لصالح الفيلم.. فهو لا يستثمر إمكانيات «الشقاوة» التقليدية لمجرد الإضحاك على حساب أى قيم تربوية وأخلاقية.. وإنما نحس أن هذا الجزء الخاص بالإصلاحية هو أفضل أجزاء الفيلم وربما أفضل تناول لهذه المشكلة فى كل أعمالنا الفنية التى عالجت نفس الموضوع.. فأحمد فؤاد هنا يقدم مايشبه الدراسة الجادة لنماذج هؤلاء الشبان اجتماعيا وتربويا فى مواجهة محاولات الاخصائى الشاب لفرض قيم جديدة.. بل أنه فى أحسن حالاته فى تنفيذ مشاهد الإصلاحية وسهولة حركة الكاميرا بتدفق وإيقاع محكم رغم ضيق المكان.. والممثلون الشبان الجدد أنفسهم موهوبون إلى جد كبير ويكونون مجموعة متجانسة يمكن أن يلمع منها أكثر من نجم فى المستقبل.

الخط الآخر الأساسى فى الفيلم هو علاقة أبو بكر عزت بأسرته ،.فهو شريك لاخته مديحة كامل فى ملكية مصنع، ولكنه يعاملها كما يعامل زوجته ليلى طاهر وابنته المراهقة بنفس العنجهية والصلف حيث يتحول المنزل إلى جحيم من الكراهية



«الاحتياط واجب» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨٤

والعداوات المتبادلة.. والمغزى في القصتين واحد ولذلك ينسجهما السيناريو فى تواز، ولكنه يقع فى خطأ «الانفصال الشبكى» بين القصتين، ففى أول مشهد يتعرف أحمد زكى بمديحة كامل لقاء عابرا وبالصدفة، لكى ينصرف كل منهما إلى حال سبيله، ويدخل الفيلم مباشرة إلى قصة أحمد زكى فى مؤسسة الأحداث لتستغرق نصف الفيلم تقريبا وقد نسينا تماما أسرة أبو بكر عزت ومديحة كامل، لكى نعود إليها بعد ذلك بمصادفة واهنة هى تعطل أتوبيس المؤسسة بالاخصائي وشبابه الأشقياء حيث تسير القصتان فى خط واحد، وهو خطأ وقع فيه السيناريو من البداية وكان ممكنا أن يتداركه المونتاج بإعادة ترتيب و«تعشيق» القصتين معا بشكل ما.. ولكنه لم يفعل.

وفى تقديرى أن القصة الأولى أقوى من الثانية بكثير وأكثر عمقا وجدية.. لأن الفيلم يفقد كثيرا من المنطق منذ إعادة لقاء الشاب بالفتاة، فلم يكن وقوعها فى حبه مقنعا وكأنها كانت فى انتظاره من بين كل البشر ليصلح حياتها وسلوك أخيها، ومن هنا بدأ كل ما ترتب على ذلك غير مقنع ، من لحظة إقامة الشبان فى قصر العائلة الثرية إلى سهولة «استيلائهم» على المصنع المعطل وإعادة تشغيله من جديد، والفكرة جيدة، تؤكد أن هؤلاء الشبان المنحرفين يمكن أن يصبحوا أدوات نافعة فى المجتمع

لو تم توظيفهم توظيفا صحيحا والعثور على مكان لهم تحت الشمس وبشيء من الثقة والاحترام والفهم، ولكن الاعتراض على سرعة توصيل الأسباب إلى نتائجها فيما هو أقرب إلى «الفانتازيا» أو المعنى الرمزى ويغض النظر عن منطقية سير الأحداث والتحولات، فكل شيء في هذا الجزء يتحول بسرعة.

ولست أوافق تماما على استخدام الأغانى والرقصات لمجرد أن تصنع فيلما استعراضيا فللأفلام الاستعراضية شروط أخرى أهمها أن يكون البناء الدرامى كله قائما على ذلك بحيث لا يقفز الناس ويغنون فجأة بدون مناسبة وبدون ضرورة درامية ولمجرد أن يبدو الفيلم كوميديا استعراضيا ظريفا.

أحمد زكى فى أحسن حالاته كممثل متمكن حقا ينجح فى الكوميديا كما ينجح فى الانفعالات الأخرى وبطبيعة وصدق شديدين وهو ومجموعة الشبان الجدد هم أبطال الفيلم الحقيقيون حيث لم تسمح الأدوار الأخرى لممثل آخر بالتفوق.. ويا عزيزى أحمد فؤاد .. هذه خطوة جادة لبداية جيدة.. فاستمر.!

- مجله «الكواكب» - ٣١ / ١ / ١٩٨٤ .

«واحدة بواحدة»

كوميديا راقية.. رغم البحث عن الفنكوش

أول ما يلفت النظر فى فيلم **«واحدة بواحدة»** هو أن كاتبه هو نفس مخرجه نادر جلال.. فنحن نعرف نادر جلال مخرجا مجتهدا يجيد صنعته السينمائية ويحاول أن يكون جادا باستمرار، ولكن الموضوعات التى يقع عليها لا تتيح له ذلك دائما، ولكننا لانعرفه كاتبا للسيناريو، حتى لو كان قد كتب بنفسه سيناريو فيلمه **«بدور»** قبل ذلك، ولابد أن عودته إلى نفس التجربة بعد عشر سنوات تعكس أزمة حقيقية فى الموضوعات ثم فى كتاب السيناريو الذين يحولون هذه الموضوعات إلى أفلام.

والأزمة حقيقية موجودة بالفعل، ويعانى منها كل المخرجين بلا استثناء، وهى مسألة غريبة جدا مثل كل الأشياء الأخرى فى السينما المصرية، فلم يعد فى مصر كلها الآن إلا خمسة كتاب سيناريو - مع التجاوز حتى فى هذا الرقم- عليهم أن يكتبوا كل أفلام السينما المصرية ومن كل الأنواع، ثم ليست هناك صفوف ثانية وثالثة ورابعة فى مجال كتابة السيناريو بالذات، أو أن الأسماء التى تدعى أنها تكتب السيناريو من هذه الصفوف الثانية والثالثة مشكوك جدا فى مواهبها، بينما عدد المخرجين الجدد- وكثير منهم موهوب حقا- يتزايد كل يوم . فكيف بدأت هذه

المشكلة، وكيف تركناها كالعادة إلى أن تفاقمت إلى هذا الحد؟

هذا موضوع آخر أدعو الجميع لمناقشته لو كان أى أحد مهتما بأن يناقش أى شئ؟ ولكن مرتبط بهذا الموضوع تماما بالطبع أن نكتشف أن نادر جلال اضطر فيما يبدو لأن يكتب سيناريو **«واحدة بواحدة»** بنفسه ، ومرتبط به أيضا وبالضرورة أنه اضطر لأن ينقل فيلما أمريكيا بحذافيره هو **«عد أيها العاشق»** الذى مثلته دوريس داى وروك هدســـون فى ثنائياتهما الكوميدية المعروفة مثل **«حديث الوسادة»** ولكن نادر جلال كان أمينا ومحترما لنفـــسه ولجمهوره كعادته دائما فسجل ذلك فى عناوين فيلمه وبوضوح ولم يفعل مثل الاخـــرين الذين «يسرقون» بجرأ ة وبوقاحة منقطعة النظير وكأن العالم كله عميان أو جهلة فلا يرون السينما العالمية.. وهنا تصبح المسألة «جريمة سرقة مكتملة الأركان..» بل وعملية غش وتدليس تخضع لشرطة التموين ومباحث وزارة التجارة أكثر مما تخضع حتى لقواعد الفن والاخلاق.

ولكن الاقتباس مع الاعتراف بالمصدر الأصلى يظل دائما عملية واضحة ومشروعة فى الفن وإن كنا نحبذ بالطبع أن تكون موضوعاتنا مصرية عن قصص مصرية ومشاكل مصرية وناس مصريين نعرفهم ونصدقهم.. وما نجح فيه نادر جلال فى «واحدة بواحدة» وفاجأنى به شخصيا. ليس فقط أنه كتب سيناريو كوميديا نظيفا جدا ودمه خفيف فعلا وليس به ذرة ابتذال أو سخف واحدة، لأن مجرد حتى التمصير عن أصل أجنبى هو فن صعب فى حاجة إلى موهبة، ولأن بعض من ينقلون النصوص الأجنبية ينقلونها بفجاجة وتفاهة وثقل دم يجردها من كل قيمتها ومعناها، وإنما أن نادر جلال نجح فيما هو أهم من ذلك وهو أنه حول الموضوع الأمريكى إلى موضوع يمكن أن يكون مصريا صميما فى ظروفنا الحالية بالذات.. فمن حسن حظه أن وكالات الإعلان التى يتحدث عنها الفيلم الأمريكى، المنافسة الشرسة بينها على «خطف الزبون» أولا ثم «بيع الشمس فى قزايز» للجمهور ثانيا.. أصبحت ظاهرة معروفة وموجودة فى مصر ومع النشاط المحموم لإخواننا الانفتاحيين، جعل الله

كلامنا خفيفا على قلوبهم

والفكرة البسيطة فى الفيلم الأمريكى تقوم على أن كلا من روك هدسون ودوريس داى يعمل فى شركة إعلان، ويتنافس الاثنان بالطبع على الحصو ل على الصفقات.. ويتفوق الرجل على المرأة دائما لأنه يستخدم أساليب ملتوية تعمل هى على مقاومتها وكشفها باستمرار، إلى أن تتطور علاقة العداوة الضارية بينهما إلى علاقة حب تنتصر فيها المرأة بالطبع.. ولو أن أحدا حول هذه الفكرة إلى فيلم مصرى منذ ست أو سبع سنوات فقط لما صدقناه وتظل فيلما أجنبيا، ولكن مع انتشار شركات ووكالات الإعلان فى حياتنا وسيطرتها الطاغية على تفكيرنا وأنماطنا الاستهلاكية من خلال التليفزيون وخلافه، جعلها فكرة مصرية جدا الآن، فلابد أن هناك منافسة شرسة بين هذه الوكالات خصوصا وقد استطاع نادر جلال وبذكاء تحويل أساليب عادل أمام الملتوية فى خطف الصفقات إلى الطابع المصرى الذى يمكن تصديقه.وهو حتى عندما يقدم للجمهور بعض المغريات «الحراقة» مثل استخدام الراقصة زيزى مصطفى وسلعة «الفنكوش» الوهمية، يوظفهما توظيفا ذكيا ومحترما وفى مكانه الصحيح وبهدف السخرية من هذه الأكاذيب، فمشهد الإعلان الوهمى للراقصة من أجمل مشاهد الفيلم وأخفها دما، و«الفنكوش» ليس سوى نموذج لقدرة شركات الإعلان على خلق وهم خرافى وبيعه للناس حتى قبل أن يصبح له وجود حقيقى، ثم عندما يصبح حقيقة ثابتة عند الناس من خلال الإلحاح على ترويجه، يمكن عندها خداعهم بأية سلعة وهمية، ويمكن فى هذه الحالة أن يتقبلوها، ففكرة «ترويج الوهم» صحيحة على مستوى الصابون والشكولاتة وعلى مستوى الأفكار السياسية معا، وبهذا المنطلق يمكن قبول حتى ما يبدو بعيدا عن المنطق فى هذا الفيلم الجيد والذكى والذى يقول أشياء صحيحة للناس فى إطار كوميدى راق وبلا ذرة ابتذال أو رخص واحدة..

تفاجئنا فى الفيلم قدرة السيناريو على خلق الكوميديا من خلال الحوار والموقف معا وبإيقاع حى ومتدفق، ولكن لا يفاجئنا إخراج نادر جلال الذى كان دائما حرفيا

جيدا ولكن ينقصه الموضوع، ولايفاجئنا أيضا تصوير سعيد شيمى الذى يثبت أقدامه باستمرار ولا ديكور نهاد بهجت الذى جسد تماما روح البذخ المصرى لدى تجار الأوهام، وعادل إمام فى مكانه الصحيح وهو يعود للكوميديا الراقية، ويلمع بجانبه ميرفت أمين وأحمد راتب رغم صعوبة مهمته، ولكنه ممثل جيد حقا يملك طاقات غير محدودة يكشف عنها فيلما بعد فيلم.

مرحبا بالاقتباس إذن. بل مرحبا «بالفنكوش» نفسه، فنحن لسنا ضدهما عندما يقولان للناس أشياء محترمة.

- مجلة «الإذاعة» - ٤ / ٢ / ١٩٨٤.

«ليلة القبض على فاطمة»

السؤال هو.. من هى فاطمة ؟ .. ومن هم الآخرون ؟

لا يمكن أن ينكر أحد أن أى فيلم جديد لفاتن حمامة وبركات هو حدث سينمائى هام يستحق الانتظار ويثير الاهتمام، ففاتن حمامة هى جزء من تاريخ السينما المصرية.. بل وأصبحت إحدى أساطيرها.. بحكم الامتداد الزمنى الطويل على الشاشة منذ أن كانت طفلة وإلى أن أصبحت تتربع على قمة الصناعة كلها، بل وإلى أن أصبحت أحد الملامح أو المكونات الأساسية للسينما المصرية على مدى ثلاثين سنة.. استطاعت فاتن حمامة خلالها بعملها الجاد المتواصل وإخلاصها الشديد لعملها والقيمة الخاصة التى استطاعت أن تكتسبها لدى المشاهد المصرى بل والعربى عموما.. أن تفرض وجودها القوى والمكتسح حتى على فكر وفلسفة ومضمون بل وحتى «شكل» السينما المصرية.. فمن خلال المواصفات الخاصة التى صنعتها لنفسها ولأدوارها وللشخصيات التى تلعبها.. أن تفرض تصورا خاصا للمرأة المصرية كما تقدمها السينما،، ثم كان لابد بحكم شخصيتها الطاغية لدى الجمهور وصناع الأفلام معا.. أن يمتد هذا التصور «الفاتنى» للمرأة المصرية إلى الممثلات الأخريات.. بل ولعل بعض بقايا وتقاليد هذا التصور ما زالت سائدة فى مفهوم المرأة وشكلها وسلوكها وقيمها الخاصة حتى فى أفلام اليوم وكما قدمها «نموذج فاتن حمامة». وكما تتوقعها وتريدها الأجيال المتعاقبة من «جمهور فاتن حمامة».

أما بركات . فهو من أعظم مخرجي السينما المصرية فى تاريخها كله وحتى عندما اضطرته ظروف السينما الأخيرة إلى نسيان ذلك وإلى التنازل عن مكانته. وسواء وافقناه على هذا التنازل أم لم نوافقه فلقد ظل هو الآخر جزءا هاما وإيجابيا من تراث وتاريخ السينما المصرية .. فهو «حرفى سينمائى» من الطراز الأول وعلى

أكبر قدر من الموهبة التكنيكية لو أراد.. ولا يمكن أن نذكر خمسة مخرجين فقط فى تاريخ السينما المصرية كلها دون أن يكون من بينهم بركات.. وفى ظروف سينماأكثر تطوراً كان يمكنه – مع عدد قليل آخر من مخرجينا – أن يصبح مخرجا عالميا وببساطة شديدة جداً.. وهو قبل هذا كله مخرج **«أمير الانتقام»** و **«أمير الدهاء»** و**«الحرام»** و **«دعاء الكروان»**.. فضلا عن أنه فيما يبدو «يجد نفسه» مع فاتن حمامة.. فيصبح معها فى أحسن حالاته !.

وبهذا التصور.. كنت اتابع منذ زمن **«ليلة القبض على فاطمة»**.. وبعد مظاهرة المديح الجماعية الكاسحة ومن كل كتاب مصر وعلى أعلى مستوى.. ذهبت لاشاهده وقلبى يدق فعلا من الفرح.. فلقد كنت أعد نفسى حقا لتحفة من ثنائى **«الحرام»**.. ولكن لابد أنها تتجاوز **«الحرام»** ..

ولست اتحدث الآن عن قصة الزميلة سكينة فؤاد ولكن عما رأيته فعلا على الشاشة من «رؤية درامية وحوار **«عبد الرحمن فهمى»** و **«سيناريو واخراج بركات»**..

يبدأ الفيلم فى الحاضر.. الذى نكتشف فيما بعد أنه ليس الحاضر وانما فى فترة ما يسمى «بمراكز القوى» أى عهد عبد الناصر.. وحيث لا نستطيع أن نتابع الحوار فعلا لرداءة الصوت على مدى الربع ساعة الأول.. ولكننا نرى رجلين شريرين يتسللان ليلا إلى بيت فاطمة (فاتن حمامة) فى محاولة القبض عليها بتهمة الجنون.. فاذا بها تقفز من النافذة كيف وإلى أين لا نعرف بالضبط.. ولكن الرجلين يحصارانها فنفهم أن شقيقها جلال طاهر (صلاح قابيل) هو الذى كلفهما بالتخلص منها.. ويدركها الجيران وتحتشد بورسعيد كلها لانقاذها فتهدد بالقاء نفسها من «السطوح» اذا اقتربا منها.. ثم تبدأ تحكى حكايتها بالضبط مع شقيقها.. ويستمر الفيلم كله بعد ذلك وحتى النهاية ونحن نرى كل تفاصيل هذه الحكاية بالعودة ثلاثين سنة إلى الماضى بأسلوب «الفلاش باك».. بمعنى أنه عندما ينتهى الفيلم نعود إلى نفس اللحظة الأولى: فاتن حمامة مازالت جالسة على سور البيت مهددة بالقاء نفسها.. وهى مازالت تحكى قصتها مع أخيها على إمتداد ساعتين على الأقل هما زمن الفيلم.. مع أن تفاصيل رواية هذه الحكايات كلها فى الواقع يستغرق أكثر من ذلك بكثير بالطبع ..

وهنا ندخل فى عملية المناقشة الفنية للفيلم التى لا علاقة لها بالطبع بمظاهرات المديح أو قصائد الغزل.. والتى بدونها لا يمكن تحليل أى فيلم سينمائى ..

أولا.. مبدأ رواية فيلم كامل من خلال «فلاش باك» طويل ليس مرفوضا فى ذاته.. وكثير من أفلام السينما فى العالم كله تلجأ اليه كثيرا فيما يعرف باسلوب «الدائرة المغلقة».. أى بدء الفيلم بموقف فى الحاضر.. ثم العودة إلى الماضى لرواية كل الاحداث.. ثم ختام الفيلم بالعودة إلى نقطة البداية.. ولكن الاعتراض على بناء سيناريو «فاطمة» هو اعتراض درامى «واسلوبى».. دراميا ونفسيا لا يمكن أن نتصور امرأة محاصرة مطاردة بقوة أكبر منها حتى تهدد بالانتحار.. فتجلس على حافة الخطر لتروى قصة حياتها بالكامل.. اللحظة نفسها لا يمكن أن تسمح بهذا دراميا.. والاعتراض «الاسلوبى» هو فى اختيار شكل الراوى.. ففاتن حمامة تجلس على حافة السور وتحكى وتخطب فى البلد كلها المحتشدة أمامها تسمع فى اصغاء شديد وبلا حركة على مدى ساعتين.. وهذا اسلوب مسرحى أو ملحمى وليس سينمائيا.. حتى لو كنا نرى الاحداث بعد ذلك بالصورة والحركة فى شكل «فلاشات».. والممثلة تتحول هكذا إلى «الراوى الشعبى» أو إلى شاعر الربابة فى مقهى بلدى فى بور سعيد.

وفى الجزء الأول من الفيلم نحس بالغموض نتيجة تداخل «الفلاشات» والازمنة.. فلا نعرف ما يجرى فى الحاضر وما يجرى فى الماضى.. رغم محاولة التفرقة بالمكياج.. بل أن هناك «فلاش فوروورد» للاشرار وهم يلقون فاطمة فى البحر.. وهو مشهد لا نفهمه إلا حين يحدث فى المستقبل وقرب نهاية الفيلم.. وهذا الأسلوب فى تركيب الأزمنة المتداخلة المشوشة أسلوب معقد لا يستطيع المشاهد العادى – ولا حتى الناقد – أن يتابعه بسهولة..

عندما تكتمل الدراما كلها مع نهاية الفيلم وبعد تجميع كل الخطوط.. نخرج بأن فاطمة هذه هى فتاة مصرية عادية جدا فى بورسعيد تعيش حياة صعبة وتتعلق بحب صياد فقير هو سيد عبد الجليل (شكرى سرحان) الذى يعرض عليها السفر معه إلى الخارج ليعمل ويحصل على النقود.. ولكنها ترفض لكى تبقى وترعى اخويها الصغيرين.. وتعانى كل الوان المعاناة من أجل تربيتهما.. بينما لا يعود حبيبها سيد الا بعد عشر سنوات خاوى الوفاض تماما بعد أن غرقت المركب التى عاد بها.. وفى نفس الوقت يكون شقيق فاطمة الصبى الصغير جلال قد أصبح شريرا ومنحرفا ومزورا عبقريا منذ نعومة اظفاره.. فهو يعمل أولا فى التزوير.. ثم فى التهريب وسرقة معسكرات الانجليز.. ثم فى بيع السلاح للفدائيين.. ثم مرة واحدة تقوم ثورة



«ليلة القبض على فاطمة» - إخراج بركات - ١٩٨٤.

يوليو فيصبح واحدا من زعمائها اللصوص بل والقتلة.. بل أن دمويته الشاذة تصل إلى حد تدمير حياة اخته التى ضحت بكل شىء من أجله... فهو يلفق تهمة لحبيبها سيد تضعه فى السجن ١٥ سنة.. وبعد انتهائها يهدده بالسجن مرة أخرى لمنعه من الزواج من فاطمة.. بل ويأمر بقتل اخته نفسها ببساطة شديدة فيضربونها بعنف ويلقونها فى البحر وبالفعل ولكنها تنجو.. فيعود فيأمر بالقبض عليها بتهمة الجنون ..

وهنا نتساءل عن مغزى الفيلم أو فكرته أو رسالته مثل أى فيلم فى العالم.. وبمعنى ابسط ماذا يريد هذا الفيلم أن يقول؟. امرأة مصرية طيبة تضحى بكل شىء.. ولكن اخاها الشرير جدا يدمر حياتها دائماً.. ولكنها تنتصر عليه فى النهاية رغم أنه نجح فى القبض عليها.. لانها نجحت فى أن تحرض الناس فى جملتين بأن يتكلموا ويفضحوا أخاها هذا ولا يخشوا شيئاً.. ولكن هذا الأخ بالصدفة ليس شخصاً عاديا.. بل هو «بالصدفة» أيضاً عضو بارز من مراكز القوى أيام عبد الناصر والاتحاد القومى. وهو يجمع كل رذائل ووساخات العالم.. ولا يتورع عن ارتكاب كل أنواع الجرائم.. صحيح أنه بدأ هذا السر الخرافى منذ نعومة أظفاره وقبل قيام ثورة يوليو.. ولكن مواهبه الشريرة هذه لا تنضج وتتبلور وتصل إلى قمة

عبقريتها وشراستها إلا فى ظل عبد الناصر بالطبع.. فنحن نحس أن الفيلم يقيم بناءه كله ويحكى كل هذه الحدوتة الطويلة المعقدة لكى يصل إلى ثلثة الأخير.. وحيث يصبح الهدف وبوضوح هو نظام عبد الناصر وثورة يوليو كلها.. حيث الفاشية ومراكز القوى والارهاب ووضع الناس - حتى الأخوة الأشقاء - وراء الشمس.. وهى النغمة المستهلكة التى كررتها أفلامنا الرديئة إلى حد الابتذال.. وأنا شخصيا - ولكى نكون واضحين - مع ثورة يوليو وعبد الناصر فى كل الانجازات التى حققها لهذا البلد ولهذه المنطقة كلها.. ولكنى ضد كل الممارسات الفاشية فى عهد عبد الناصر وغيره والتى لم تكن سوى نتيجة طبيعية ووحيدة لغياب الديموقراطية.. ولست أريد تحويل مناقشة فيلم إلى جدل سياسى.. ولكن السؤال البديهى الذى لابد أن يفرض نفسه علينا هو: هل نصنع فيلما كاملا لممثلة كبيرة ومخرج كبير عام ١٩٨٤ وبعد ١٤ سنة من موت عبد الناصر لمجرد أن نقول مرة أخرى أنه «كان راجل مش كويس»؟.. فاولا ليس هذا صحيحا والا عرضنا الجوانب الإيجابية والسلبية للصورة اذا كنا محايدين حقا أو موضوعيين ولسنا متحيزين وموتورين وانتهازيين.. وثانياً: ما هو الجديد فى هذا «الأكتشاف الخطير؟» وهل قضية مصر والواقع المصرى الآن والمجتمع المصرى الذى يحاول أن ينزع نفسه من أخطاء الماضى المفزعة ليبنى مستقبلا جديدا وعلى اسس ديموقراطية جديدة - هل قضية هذا المجتمع الآن أن يتذكر كيف كان عبد الناصر أو عبد السلام.. وفى مرحلة الاستعداد لانتخابات جديدة سليمة بالذات؟.. وهل صحيح أن «فاطمة» تمثل وجهة نظر حزب ضد حزب؟.. وعلى أسس فنية بحتة وبغض النظر عن السياسة - مع أنه لا يمكن فصل الأفلام عن مغزاها السياسى - نريد أن نتساءل بتواضع وبراءة شديدة: من هى فاطمة..؟ هل تمثل مصر حقا من قبل الثورة وإلى ما بعد الثورة؟.. فمن هو سيد عبد الجليل حبيبها الصياد الشريف الضعيف المتخاذل الهارب دائماً؟.. ولا مجال طبعا للتساؤل عن من هو جلال طاهر.. فواضح جداً أنه لا جلال.. ولا طاهر ..!

على مستوى تركيب الشخصيات: نلاحظ أن هذا المجتمع الخانق فى الحى الشعبى فى بورسعيد وحتى خارجه.. هو مجتمع ضيق جدا ومعزول عن مصر كلها رغم كل إدعاء الحديث عن احداث سياسية هامة مرت بمصر كلها.. فكل الناس أشرار ما عدا فاطمة وحبيبها.. وكل الناس حرامية ومزورون ومهربون وكلاب حراسة أو مواطنون بلهاء متخلفون عقليا يتفرجون على الأحداث ويتركون شغلهم كله

ليسمعوا حواديت الست فاطمة .

والفيلم كله مكتوب ومصنوع بالكامل لحساب فاطمة. - أى لحساب فاتن حمامة - فهى الشخصية المحورية الطاغية على كل الأحداث وعلى كل المشاهد من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وليس هذا عيبا فى السينما.. بشرط رسم الشخصية رسما منطقياً سليماً أقرب إلى طبيعة البشر الحقيقيين ولكننا هنا أمام قديسة أو جان دارك بالمعنى الحرفى.. فهى التى تحمل كل المواهب والفضائل والتى تحرك كل الأحداث.. حتى مشهد توصيل الأسلحة للفدائيين تنفذه هى مع نعيمة الصغير وبشكل كوميدى شديد الهزال والسذاجة.. فلقد كشف التاريخ عن أن فاطمة أيضاً هى بطلة المقاومة الشعبية فى بورسعيد وهى التى طردت الأنجليز من مصر.. وهذا مفهوم مضحك للمرأة البطلة الطاهرة كما قدمة «نموذج فاتن حمامة» دائماً فى السينما المصرية.. وكما تعود إليه الآن متصورة أن «الناس يريدونها هكذا» مع أنها خرجت عن هذا الخط الساذج فى **«أريد حلا» و«لا عزاء للسيدات»** واحبها الناس فيهما أيضاً.. ولكنها تتراجع الأن حتى عن هذين الفيلمين ..

وإلى جانبها البطل الطيب الآخر سيد عبد الجليل الذى لا نفهم كما قلنا رمز من هو بالضبط اذا كانت فاطمة رمزا لمصر.. فهو شخصية مشوشة جداً ومتخاذلة، لا ندرى أن كان «جدعا» حقا أو ندلا.. فهو يهرب دائماً من مواجهة المسئولية.. وهو يتخلى عن حبه لفاطمة ويغيب عشر سنوات كاملة لا ندرى كيف نسى فيها حبه.. ثم عندما عاد بلا مليم واحد حكى حكاية المركب التى غرقت والفلوس التى وقعت فى البحر.. فلماذا سافر اذن ولماذا عاد وما هى الحكمة الدرامية من ذلك؟ وكيف لم يغرق هو وغرقت الفلوس؟.. وكيف ظلت فاطمة تحبه كل هذا الحب رغم ذلك وحتى بعد سجنه ١٥ سنة كاملة بعد عودته ؟..

وفى المقابل نكتشف أن الأخ جلال طاهر هو شرير عبقرى منذ طفولته.. فما الذى أدى إلى أنحراف هذا الطفل وإلى هذا الحد الشيطانى المبالغ فيه رغم نشأته فى هذا البيت الطيب. إن التمرد على الفقر ليس مبررا كافيا.. لان ملايين الإطفال نشأوا نشأة أصعب بكثير - وبدون حتى القديسة لترعاهم - ولم ينحرفوا رغم ذلك.. وفى مرحلة الشباب لم يفسر لنا الفيلم كيف يمكن لفتى لا يتجاوز العشرين - محسن محيى الدين - أن يصبح هذا الزعيم المخيف الذى يسيطر على الجميع ويخدعهم ويقود رجالا «بشنبات» طوله مرتين؟.. وفى مرحلة الرجولة لا أتصور أن رجلا فى

مركز صلاح قابيل وجبروته يحرص جدا على «سمعة أخته ومستقبلها» ومستواها إلى حد قتلها لمنعها من الزواج من رجل أقل من مستواها.. وأذا كان يكره أخته شقيقته إلى حد أن يأمر بنفسه بقتلها.. فهل يهمه حقا أن تتزوج رجلا فقيراً أو حتى أن تذهب إلى الجحيم !..

على المستوى السينمائى: يغلب الطابع الاذاعى على الفيلم من حيث اعتماده أساسا على الحوار وعلى طابع الحدوتة الطويلة المرهقة.. وأن كانت بعض عبارات الحوار ذكية حقا وخفيفة الدم.. فضلا عن تعقيد السيناريو الذى تحدثنا عنه.. ديكور انسى ابو سيف حاول أن ينقل الطابع الشعبى للبيوت الفقيرة ولكن مع بعض المبالغة فى بيت فاطمة وحتى فى كوخ سيد الصياد الفقير ومع شىء من عدم الاتساق بين الداخلى والخارجى فى طابع البيوت والمبانى.. تصوير وحيد فريد نجح إلى حد كبير فى تحقيق الجو الدرامى المطلوب وبلا مبالغة فى الاضاءة ولكن مع بعض الارتباك فى درجات الضوء بين الليل والنهار ..

فلم نعرف متى بدأت فاطمة مثلا تحكى حكايتها الطويلة ومتى انتهت من خلال تطور تدريجى واضح فى درجات النور.. موسيقى عمر خيرت استخدمت باقتصاد وتركيز وكانت بعض جملها معبرة وجديدة وبعضها الآخر يجنح إلى نفس الطابع الميلودرامى التقليدى فى موسيقى أفلامنا.. بركات كمخرج يعود إلى بعض مستواه القديم كحرفى استاذ سيطر تماما على أدواته.. ونجح فى مناطق كثيرة من الفيلم رغم امتداده الزمنى الطويل لثلاثين سنة... فى خلق الجو والملامح المطلوبة ثم استرد قدراته الكبيرة فى تحقيق شرط «الاندماج مع الحدوتة» وتصديقها.. وهى قدرة يبرع فيها استاذ كبير ومتمرس مثل بركات.. وهو ينجح أيضاً فى إستخراج أفضل مستوى أداء من كل ممثلية حتى أصغر دور.. وهنا نرى شكرى سرحان وصلاح قابيل ومحسن محيى الدين وحتى نعيمة الصغير فى أحسن حالاتهم.. ولكن على قمتهم جميعا بالطبع فاتن حمامة التى تحمل الفيلم كله على كتفيها وتؤدى كل المراحل والتعبيرات المتباينة بامتياز حقيقى وبأكبر قدر من الصدق والانفعال الكامل ومع انتقال السهل الممتنع من الحزن إلى الغضب إلى الفرح الطفولى إلى خفة دم تلقائية تؤكد جميعا أن هذه الممثلة الكبيرة مازالت كبيرة ومليئة بالحيوية !...

– مجلة «الكواكب» – ١٧ / ٤ / ١٩٨٤.

«حتى لا يطير الدخان»

الحقيقة عندما تصبح فيلماً!

فى عيدها الثالث والعشرين قدمت «جمعية الفيلم» آخر أفلام المخرج الشاب أحمد يحيي.. كما قدمتة من قبل فى أول أفلامه **«العذاب أمرأة»**.. ولكن بين أول فيلم وآخر فيلم مسافة كبيرة من النضج والوعى وحتى المستوى التكنيكى حققه أحمد يحيى من خلال فيلم وراء الاخر.. ولكنه هنا فى أحسن حالاته وأفضل أفلامه على الأطلاق.. وكاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم فى أحسن أعماله على الإطلاق.. والفارق بين البداية والنهاية ليس فقط فارق السنوات والخبرة.. وانما فارق الظروف التى تغيرت وتطورت وتنفست فى مصر كلها إلى الأفضل والأكثر قدره على التعبير بشجاعة وحرية.. بحيث أصبح ممكنا الآن صنع الفن القوى والجيد وبلا أعذار.. فاذا صنع الفنان فيلما رديئاً أو ضعيفاً.. فلانه هو الذى يريد ذلك !.

ويدور فيلم **«حتى لا يطير الدخان»** حول نفس الموضوع الذى تناولته أفلام مصرية عديدة فى الفترة الأخيرة وفيما يسمى «بأفلام الانفتاح».. وهى الأفلام التى تحدثت عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية الهامة والخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى فى فترة السبعينات بكل ما أصبحنا نعرفه ونعايشه ونقرأ عنه فى الصحف عن هذه الفترة.. وهى أفلام كانت تقترب أو تبتعد من تحليل أسباب هذا التحول وترصد ظواهره وتأثيراته.. بعضها تحليلا صحيحا يحاول أن يقترب من جوهر الأشياء الحقيقى بالقدر الممكن.. وبعضها تحليلا سطحياً يركب الموجة كعادة السينما المصرية التى تغير «موضاتها» الرابحة والرائجة من موسم إلى موسم وحيث يجر كل فيلم ناجح عن موضوع ما.. عشرة أفلام أخرى وراءه.. تقلده بسذاجة وتتاجر بنجاحه ..

وفى تقديرى أن أهم أفلام هذه الموجة من حيث الجدية والعمق والجرأة فى التصدى لتحولات السبعينات من بعض جوانبها .. هى ثلاثة أفلام فقط: **«انتبهوا أيها السادة»** و **«أهل القمة»** و **«سواق الاتوبيس»**.. وكل فى مجاله وفى اتجاهه بالطبع وها هو الفيلم الرابع: **«حتى لا يطير الدخان»**.. الذى يتجاوز هذه الأفلام باستفادته من كل التجارب السابقة.. ثم باستفادته من مناخ حرية التعبير الذى أصبح أوسع وارحب فى تصورى من الاوقات التى صنعت فيها هذه الافلام.. وحيث تواجه السينما المصرية الجادة حملات مسعورة من هنا وهناك ولكنها تخرج منها أكثر قوة.. ولو فى فيلم أو فيلمين فقط كل سنة.. ولكن هذا التيار الجاد والذى يتناول قضايا المجتمع المصرى الحالية والملحة بعمق وجدية وبمزيد من الجرأة.. سيقوى ويتدعم عاما بعد عام لو صح تفاؤلى.. ومع مزيد من نضج التجربة الديمقراطية التى تجرى فى مصر الآن.. والتى تنتزع كل يوم مكسبا جديداً ..

ويتحدث «حتى لا يطير الدخان» عن أشياء نحسها جميعا ونعيش فى قلبها بشكل أو بآخر.. وعن شخصيات نصدقها لأننا نعرفها.. ويتحدث عنها الفيلم بصراحة وبكثير من الغضب وبقليل من المرارة والحزن الذى ينتهى به مصير فتحى عبد الهادى المأساوى فنشفق عليه رغم أننا نرفضه ..

ونحن نتابع صعود فتحى عبد الهادى من القاع إلى القمة فنكاد نحس أننا مررنا بأشياء كهذه وعشنا مواقف كهذه أو اقتربنا منها على الأقل من خلال أحد نعرفه أو نسمع عنه.. بل أن فى الفيلم مواقف وأحداثا وشخصيات نكاد نعرفها بالاسم وبالتاريخ.. وحيث يختلط الواقع بالخيال - بمعنى التأليف - اختلاطاً عضويا شديد التماسك والقوة.. فنكاد نحس بأننا نشهد فصولا وأجواء من مصر الحقيقية التى نعرفها.. وبأكبر قدر من الصدق والواقعية التى تقترب من التسجيلية.. ولكن دون أن يفلت منا الخيط الروائى الذى يشدنا ويثيرنا إلى المتابعة بلا ذرة ملل أو هبوط فى الايقاع أو الثرثرة الفارغة من عوالم ذهبية مزيفة.. ودون أن يفلت عن الفيلم ولو للقطة واحدة تفوقة الفنى الراقى فى كل فروعه وتفصيلاته.. فهو الواقع عندما يصبح فنا جيدا. أو هو الفن الجيد عندما يتناول الواقع ..

ولست أنكر أننى منفعل بهذا الفيلم إلى أقصى حد ومنذ أن رأيته فى عيد «جمعية الفيلم» وحتى الآن.. واننى خرجت منه بهذا الاحساس بالمتعة الفنية الراقية واللحظة الشعورية التى يختلط فيها الحزن بالغضب بالاستمتاع.. وهو إحساس افتقدته فى



«حتى لا يطير الدخان» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٤.

أفلامنا منذ **«سواق الأتوبيس»**.. ولا تنجح فى اثارته فيك - خاصة اذا كنت ناقدا محترفا صناعتك أن تمر بك آلاف الأفلام - سوى الأعمال التى ترتفع أولا إلى مستوى الفن.. ثم ترتفع ثانيا إلى مستوى الفن الجيد والنظيف والمؤثر.. وحيث تختلط فيك المهنة المحايدة الباردة بالحماس الشخصى بالرغبة فى التطهير ثم بالرغبة فى صنع شيء لاصلاح العالم.. وبلدك أولا..

ولكن علينا بالطبع قبل أن نتعرض لنقد الافلام.. أن نتخلص من حماسنا الشخصى لنبقى موضوعيين.. وان نتحدث عن الفيلم كما هو بالضبط ومن داخله ..

فتحى عبد الهادى (عادل أمام) هو نموذج عادى جداً لملايين من أبناء الفلاحين الفقراء الذين يتعلمون فى الجامعة بالمجان ويعيش فى القاهرة «عيشة الكلاب» على خمسة جنيهات تقتطعها أمه من قوتها ومن عملها خادمة فى بيوت القرية.. وفى مواجهته ثلاثة من زملائه فى كلية الحقوق من أبناء الاثرياء الذين لا تشغلهم غير أحاديث «المازدا» والالوف التى يساومون آباءهم عليها لكى ينجحوا. فهم فاشلون فى دراستهم ومع ذلك لا يتوقفون عن معايرة فتحى بفقره وتفوقه فى دراسته معا.. وأحدهم سناء شافع يتعاطف معه جدا ويصحبه معه إلى قصر أبيه الباشا السابق

لكى يذاكر أحيانا ويأكل اللحم أحيانا.. وبينما يتطلع الشاب الفلاح المحروم إلى حب بنت الباشا السابق نادية أرسلان كنوع من التطلع الطبقى والحلم بأشياء أنظف.. يكون أخوها غارقا فى المخدرات ويحيل شقته الخاصة فى الزمالك إلى وكر لها.. ويبدو هؤلاء الشباب الاثرياء وكان شيئاً فى العالم لا يشغلهم سوى الاستمتاع بكل شىء والغياب عن الوعى فى دخان الحشيش.. وبعد أن يفقد فتحى حتى جنيهات أمه الخمسة لا يجد مفرا من أن ينغمس معهم فى سحب الدخان.. ولكن دون أن يفقد وعيه بأنه يظل خادما لطبقة السادة.. ثم تكون لحظة التمرد على هذا كله حينما تموت أمه لانه لم يجد لها تكاليف العملية.. فيسحب الفتاة الفقيرة التى تحبه سهير رمزى معه إلى هذا العالم الشرس وكأنما يدبر لها سقوطا مثل سقوطه.. ولكن بينما ترفض هى هذا النوع من الحياة وتذكره بماضيه النقى باستمرار.. يندفع هو فى طريق الصعود بأى ثمن.. فيعمل فى تجارة المخدرات.. وينجح فيستغل ذكاءه وفهمه لأصول اللعبة السائدة فى الثراء السريع.. ويرشح نفسه فى الانتخابات ويصبح نائباً عن قريته.. ثم يبدأ حلقة انتقام لا تنتهى من كل الذين أذلوه واستغلوه وأهانوه.. لقد أصبح الآن سيدا من سادة هذا المجتمع الفاسد الذى لا يحترم الا الثروة التى صنعها من أى سبيل وعلى حساب الناس ومصر كلها باسم الانفتاح و «البيزنس» وكل الوان الفساد أصبح قانونا.. وبعد أن حقق فتحى عبد الهادى كل حساباته القديمة يتزوج فتاته الفقيرة لمجرد أن يحولها إلى «هانم» تنحنى لها رقاب الطبقة التى أذلتها هى أيضاً.. ولكن لانه فاسد هو نفسه أو جعلوه كذلك.. فلقد كان يحمل بذور نهايته فى داخله.. فهو كأى فلاح مصرى مريض بالبلهارسيا.. وفى ليلة انتصاره العظيم يموت بعد أن تصور أنه فاز بكل شىء..

الموضوع قوى جدا وجرئ كما قلت فى البداية ويتحدث عن أشياء قريبة نعرفها.. ويذكرنا بأحداث وأشخاص حقيقيين.. وهذا التلخيص لا يعكس قوة الفيلم وصدقه وحدته فى كل تفاصيله.. ومصطفى محرم فى أفضل أعماله حتى الآن يقدم بناء محكما ومقنعا ومليئا بالحس الانسانى اللاذع والمرير وبالحوار المركز ولكن دون أن يفقد قدرته على الايحاء والتعبير.. والدخان أى المخدرات هى شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم ولكنها موظفة هنا توظيفاً جيداً للتعبير عن جو عام ومناخ سائد للضياع والانحلال وعقد الصفقات من خلال الغيبوبة.. غيبوبة مجتمع كامل عما يحدث فيه دون أن يوقفه أحد أو يغيره أحد كما ينادى بطل الفيلم من أول لحظة.

فالحشيش هنا أذن ليس حشيش «الباطنية» الذى يحول السينما نفسها إلى مخدر.. وإن كانت جرعة مشاهد الحشيش زائدة نوعا ما.. ولكن ما هو جيد فى هذا الفيلم هو رؤيته الاجتماعية بل والسياسية الصحيحة.. ودفاعه عما حدث من أجل الفقراء رغم أخطاء التطبيق.. ثم هجومه الجرئ على ما حدث بعد ذلك من أجل إعادة الفقراء أكثر فقراً.. فاما أن يفسدوا هم أيضاً واما أن ينتحروا ..

أحمد يحيى فى أحسن حالاته على الإطلاق من حيث سيطرته على كل عناصر فيلمه.. التصوير المعبر فنيا ودراميا لعصام فريد.. الموسيقى المقتصدة والمشحونة بالحزن وحيث يعود جمال سلامة إلى مستوياته القديمة وخاصة فى «تيمة» المخدرات الجميلة والمبتكرة والمليئة بالاسى على هؤلاء الناس.. مونتاج عنايات السايس المحكم والمتدفق وحيث تقدم مجموعات من الاحداث والتحولات فى ايجاز بليغ – مشهد الانتخابات – فلا يسقط الايقاع فى أى ملل أو ثرثرة.. الممثلون كلهم على أعلى مستوى وبعناية شديدة من المخرج فى اختيار وقيادة حتى شخصياته الثانوية.. ولكن الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو سناء شافع الذى ملأ دوره بالاقناع والحيوية وأكد أنه ممثل جيد حقا.. ولكن بينما بدت سهير رمزى غير ملائمة اطلاقا للدور شكلا وموضوعا خاصة بعد اهمالها الغريب لجسمها.. تتفوق نادية أرسلان إلى أقصى حد فى الشخصية المرسومة لها فتصبح هى البطلة الحقيقية للفيلم.. أما عادل أمام فهو فتحى عبد الهادى المطحون والثرى والقوى والمريض إلى حد الموت والضاحك والباكى.. إنه الفيلم الكامل عندما يصبح ممثلا واحدا عظيما لم يصنع نفسه وتفوقه من فراغ .

– مجلة «الكواكب» – ٢٢ / ٥ / ١٩٨٤.

«فتوة الناس الغلابة»

طاقية الأخفاء ٨٤.. ولكن !

قال لى كاتب السيناريو الجاد والموهوب أحمد عبد الوهاب منذ أكثر من عام أنه مشغول بكتابة **«طاقية الأخفاء»** عصرية تعيد أحداث الفيلم القديم المشهور ولكن بعد ملاءمته مع ما يحدث حولنا الآن.. ويخرجه المخرج الكبير نيازى مصطفى الذى أخرج الفيلم القديم منذ أكثر من ثلاثين سنة فنجح نجاحا خرافيا وأصبح أسطورة...

وأحسست بالحماس الشديد لهذا الفيلم حتى قبل أن يبدأ.. فأحمد عبد الوهاب من أكثر كتاب السيناريو عندنا خبرة بحرفية السيناريو ثم هو من أكثرهم جدية ووعيا بما يجب أن تقوله السينما.. وأعرف من خلال صداقتى به مدى انشغاله بأن يصنع فنا جيدا يعبر عن هموم أحمد عبد الوهاب الخاصة حول مشاكل مجتمعنا فى تحولاته الهامة الأخيرة.. حتى لو صاغها بالاسلوب الكوميدى الذى برع فيه ..

ومن ناحية أخرى فنيازى مصطفى ليس فقط شيخ مخرجينا وأستاذهم وأعرقهم وأكثرهم خبرة تكنيكية.. وانما هو أيضاً أستاذ متخصص فى الحيل السينمائية «التروكاج»، التى يقوم عليها هذا النوع من الافلام بالذات.. وحيث تقوم الفكرة على أن من يلبس «طاقية الاخفاء» هذه يختفى على الفور فلا يراه الآخرون بينما يصبح هو قادرا على أن يصنع أى شىء وأن يتسلل إلى أى مكان.. فاذا كان نيازى مصطفى قد برع في تنفيذ هذه الحيل في الفيلم القديم وبشكل متقن ومقنع فنجح نجاحاً كبيرا.. فلابد أنه بعد ثلاثين سنة سيتقنها أكثر ويقدم لنا أشياء مبهرة.. لا سيما بعد أن يستعين بمخرج التليفزيون الموهوب فهمي عبد الحميد ليشرف على



- «فتوة الناس الغلابة» - إخراج نيازى مصطفى - ١٩٨٤.

تصوير بعض الحيل بأسلوب «الفيديو» الذى برع فيه فى الفوازير والتى تم تصويرها ونقلها من الفيديو إلى السينما فى أمريكا ..

والفكرة نفسها طريفة جدا .. ويمكن أن توحى بأشياء مثيرة عن واقعنا الحالى وبعد أن تغير المجتمع كثيرا فى ثلاثين سنة.. فأصبح هناك لصوص وتجار جشعون ومستغلون يمكن محاربتهم وتأديبهم بفكرة «الطاقية» التى تحولت إلى عقد أو قلادة يختفى من يلبسها فيمكنه تأديب هؤلاء «الأوباش» .

ولكن عندما شاهدت فيلم **«فتوة الناس الغلابة»** الذى أصبح هو «طاقية الأخفاء ٨٤» صدمت صدمة شديدة.. فلم أجد شيئاً مما توقعته ..

ومشكلة هذا الفيلم هى أن النوايا أو الأفكار جيدة.. ولكن التنفيذ أو النتيجة النهائية هى شىء آخر تماما ..

لقد كان سر نجاح الفيلم القديم فى تصورى ورغم سذاجته هو الاقناع.. فأنت تصدق كل ما تراه وتقتنع بأنه يمكن أن يحدث رغم غرابته.. وهو ما يفتقده «فتوة الناس الغلابة» تماما.. فأنت لا تصدق ولا تقتنع بشىء مما تراه.. رغم أنه يمكن أن يكون حقيقيا.. ورغم أنه يتحدث عن جزار جشع يريد أن يطرد السكان من بيوتهم

وعن شبان عابثين يريدون أن يبيعوا قصرا تاريخيا قديما شاهد أحداث ثورة ١٩ لشركة استثمار ..

وربما كان هذا هو السبب المباشر.. فالافكار مطروحة بوضوح مباشر.. ولذلك تحولت الشخصيات إلى رموز وليس إلى بشر أحياء.. فكل شخص هنا هو رمز لشيء ..

وفريد شوقى الذى أصبح «فتوة الناس الغلابة» هو تاجر كتب قديمة.. وهذا رمز واضح جدا ومباشر لمسألة الثقافة والإصالة فى مواجهة الانفتاح وشركات الاستثمار والقيم المادية الجديدة الفاسدة والجشعة.. وهو يعثر على القلادة السحرية ليختفى ويحارب أشكال الانحراف هذه.. ولكن الصراع نفسه هزيل جداً.. لان «الاعداء» الذين أختارهم الفيلم فى منتهى الهزال والسطحية: زبون يشترى الكتب الثمينة دون أن يعرف قيمتها.. جزار جشع يريد طرد المكتبة من بيته العتيق لتحويلها إلى «بوتيك».. فتاة تعمل قهوجية ولكنها فجأة تتحول إلى راقصة فى كبارية.. شبان أرستقراطيون يبيعون قصر جدهم رفيق سعد زغلول فى ثورة ١٩.. ويضربهم فريد شوقى لانه يراهم يرقصون مع أصدقائهم.. فمن الذى قال أن رقص الشبان البرئ حرام أو أنه سبب أنحراف المجتمع وتبديد لثورة ١٩ ؟.

المشاكل هزيلة جدا أذن وسطحية.. ونحن نسمع عن بعضها عن طريق الحوار.. مثل الحديث عن أزمة الاسكان.. ولذلك فالمعركة بين الخير والشر لا تقنع أحداً.. وهذا ما يكفى للاطاحة بأى فيلم وبأية فكرة مهما كانت عظيمة ونبيلة إذا لم يتوافر لها عنصرا العمق والاقناع .

وهذا الرجل الطيب (فريد شوقى) له ابنان.. وكالعادة فأحدهما طيب والآخر منحرف وبلا سبب وبشكل كاريكاتيرى ساذج.. فالأول صحفى يكتب مقالات طول الوقت فى المقهى – ولا ندرى لماذا لا يكتب فى البيت – ويقول كلاما كثيرا «أهبل» عن أن مقالاته هذه ستغير الكون.. وهى صورة هزيلة جدا للصحفى كما تقدمه السينما المصرية.. رغم أن أحمد عبد الوهاب صديق لصحفيين كثيرين منهم أنا شخصيا.. وهو يعرف أننا لسنا «هبل» وتافهين إلى هذا الحد !.

المشكلة الأخرى فى هذا الفيلم هى التنفيذ.. فكل شيء هزيل وفقير ومفتعل إلى حد مدهش... والحيل نفسها منفذة بلا أقناع وبلا أتقان حتى نتخيل أن الخدع القديمة كانت أفضل.. ثم نحن لا نحس بأى تأثير لا للفيديو ولا لفهمى عبد الحميد

ولا أمريكا.. فخدع أى فزورة أفضل بمراحل.. ولا ندرى ما الذى جرى لعمنا الكبير نيازى ..

من العبث بالطبع أن نتحدث عن العناصر الفنية.. وحتى التمثيل لم يقنعنا أى أحد.. لا فريد شوقى ولا بوسى ولا صلاح السعدنى ولا سمير صبرى.. فلقد أحسسنا أن كلا منهم فى المكان الخطأ.. أو أنه يقول ويفعل أى شىء من أجل خاطر عم نيازى.. ويبدو أنهم هم أنفسهم كانوا يدركون ذلك.. فجاء الفيلم كله وكأنما ليس «طاقية الأخفاء» فانت تراه ولكن لا ترى شيئاً !.

- مجلة «الكواكب» - ١٢ / ٦ / ١٩٨٤ .

«أحلام المدينة» ..
الفيلم العربى الوحيد فى مهرجان كان !

لن يصدق أحد أن السينما العربية كلها – وليست المصرية فقط – كانت غائبة دائماً فى مهرجان كان الا فيما ندر.. وليس فى مسابقته الرسمية وحدها.. وانما فى برامجه العديدة الأخرى التى لا تقيم مسابقة ولا تقدم جوائز ولكن يعتبر مجرد اشتراك الأفلام بها دليلا على إمتيازها.. وصحيح أن أفلاما مصرية لا تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة اشتركت فى مهرجان كان.. وصحيح أن بعض أفلام المغرب العربى بالذات تشارك فى السنوات الماضية فى هذا البرنامج أو ذاك من برامج «كان» وباعتبار قربها النسبى من السينما الفرنسية التى يعتبرها السينمائيون المغاربة «السينما الأم» الان وبعد أن كانت السينما المصرية هى المدرسة التى خرجت منها كل السينما العربية. ولكن كل هذه الأفلام العربية من المشرق أو المغرب التى شاركت فى مهرجان «كان» لا تتناسب أطلاقا مع حجم السينما العربية ولا مع تاريخها.. وإن كانت «الضربة» الكبرى التى حققتها هذه السينما فى كان هى فوز فيلم جزائرى لمحمد الأخضر حامينا بالجائزة الذهبية لمهرجان كان منذ بضع سنوات.. وهى مرة واحدة ووحيدة على مدى ٣٧ سنة هى عمر المهرجان !.

ولا يمكن إتهام مهرجان كان بالتحيز ضد السينما العربية.. كعادتنا دائماً.. فهو المهرجان الذى اكتشف السينما الاسترالية منذ سنوات قليلة جدا.. وهو المهرجان الذى [illegible] اهتماما لا يمكن انكاره [illegible] العالم الثالث.. بل أنه المهرجان الذى فتح أبواب مسابقته الرسمية [illegible] العام ولاول مرة لبلاد لا تعرف السينما.. فكان هناك فيلم من الدانمراك.. وفيلم من ايرلندا [illegible] انجلترا – بل وفيلم من نيوزيلاندا.. والغريب أنها جميعا الأفلام الأولى لمخرجيها.. أى [illegible] كان يحاول أن يكتشف الجديد دائماً فى سينما العالم حتى المجهول منها.. ولابد أن [illegible] الفنى أو الموضوعى هو المقياس الذى يحدد قبول الأفلام أو رفضها.. وليست «سمعة» البلد

القادم منها الفيلم.. بل على العكس.. لم يكن يمثل السينما الإيطالية المتقدمة جدا سوى فيلم واحد هذا العام.. ولم يكن هناك ولا فيلم واحد من اليابان الفائزة بالجائزة الذهبية فى العام الماضى.. ورغم السمعة الهائلة والنشاط الضخم للسينما اليابانية !.

وبقدر حسرتنا هذه .. كانت سعادتنا جميعا كعرب فى مهرجان كان هذا العام.. حين شاهدنا فى اليوم الأول الفيلم السورى **«أحلام المدينة»** فى إفتتاح برنامج «أسبوع النقاد» الذى يختار سبعة أفلام فقط من كل العالم.. والذى كان الفيلم العربى الوحيد فى كل برامج مهرجان كان ..

والفيلم السورى هو من اخراج المخرج الشاب محمد ملص الذى تخرج فى معهد السينما فى موسكو عام ٧٤.. وهو فيلمة الروائى الطويل الأول بعد خمسة أفلام قصيرة بدأها قبل تخرجه بفيلم **«حلم مدينة صغيرة»** عام ٧٢ وآخرها **«المنام الفلسطينى»** - ٤٥ دقيقة - عام ١٩٨٠ .

وقد اشترك محمد ملص فى كتابة سيناريو فيلمة الطويل الأول «أحلام المدينة» مع سمير ذكرى واسند بطولته لرفيق سبعى وباسل الأبيض وطلحت حمدى.. فى مواجهة ياسمين خلاط الممثلة الشابة التى بدأت تلمع فى بعض الأفلام العربية وبمستوى أداء متميز حقا رغم أنها لم تكن أبدا ممثلة محترفة ..

والمدينة التى يتحدث الفيلم عن أحلامها هى دمشق.. أو «الشام» كما يسمونها هناك: «هى الشام» يا أمى.. هى الشام.. تعال اتطلعى.. يالله ما أحلى الشام يا أمى..» وهو أول ما نسمعه من الطفل عمر وهو يطل من نافذة الأتوبيس قادما من مدينة القنيطرة إلى دمشق مع أمه الأرملة الشابة ومع أخيه ديب.. بعد وفاة الأب.. ولجوء الأم بابنيها إلى بيت أبيها فى دمشق الذى يبدو رجلا قاسيا عكر المزاج لا يرحب بمقدمهم باعتبارهم عبئا عليه.. فلا يكف عن التنكيل بهم طول الوقت ..

وتبدأ الأحداث عام ٥٣.. والمدينة كلها تحتفل بعيد الجلاء وعلى الطريقة العربية: الاناشيد والمواكب والاستعراضات الجوفاء التى تخفى وراء صخبها كل مشاكل القهر والاحباط تحت حكم أديب الشيشكلى.. ويركز الفيلم أحداثه فى بيت الجد والشارع الضيق الفقير بدكاكينه وناسه.. فهناك «المكوجى» الذى يعمل عنده الابن الأكبر «ديب» فى محاولة مبكرة لان يصبح رجلا يحمل هموم أمه وأخيه والعالم كله.. ثم هناك تاجر القماش الذى يتشاجر مع أخيه طول الوقت حول ملكية الدكان..

وهناك أحلام الفقراء وصراعاتهم ومعاركهم الصغيرة وسط جو القهر الواضح للدكتاتور العسكرى أديب الشيشكلى الذى «يجثم» على المدينة كلها.. والذى يرمز له الفيلم رمزاً سينمائياً بالغ الذكاء باللقطة الأولى مباشرة حيث نرى جدارا مصمتا قاسيا كجدار القلعة والحمام الحبيس خلف الزجاج المغلق لاحدى نوافذه.. وحيث يمثل الجد القاسى الذى لجأت له الأرملة الجريحة الصامتة بولديها.. المعادل الموضوعى والشخصى الواضح للاب الدكتاتور كما هو دوره فى المنطقة العربية كلها..

ونرى شبانا يوزعون منشورات «قومية» دعاية للشيشكلى.. ونسمع من الراديو محاضرات متواصلة عن «الأمة العربية التى ولدت الحضارات».. بينما يفتح الطفل ديب دولاب جده فيعثر على «برواز» بلا صورة !..

وتمتلئ الشوارع بشبان يضعون على أذرعهم شارات حمراء.. وأحد أصحاب الدكاكين يعلن تأييدة: «أديب بك لا تهتم.. بنعبيلك بردى دم!».. ويواصل الراديو كلامه الضخم عن «الكتل الجبارة هى عدة المستقبل ورمز التاريخ المجيد!».. وفى اليوم التالى على الفور تستيقظ دمشق على هدير الدبابات.. انقلاب جديد أطاح بأديب الشيشكلى.. وتعلن نفس الأصوات فرحتها بسقوطه !..

وتتكفئ الام الشابة على نفسها وتلعق جراحها وهى تعانى قسوة أبيها وتهديده المستمر بأن يرسل ابنيها إلى الملجأ ليتخلص من أعبائهما.. ويضع الابن الاصغر عمر فى الملجأ بالفعل بينما يواصل الأكبر «ديب» العمل فى دكان الكواء ليرى ويتعلم وينضج وهو يرقب العالم من حوله.. وتحدث واقعة طريفة ذات صباح.. حينما يأتى رجل على دراجة ليعطيه صورا من فيلم **«أربع بنات وضابط»** ليعلقها فى فترينة المحل. بينما نرى على البعد اعلاناً عن فيلم **«الحبيب المجهول»** بسينما دمشق.. ويرى «معلمه» هذا المشهد من الشرفة فينادى ديب ليسأله عما أعطاه هذا الرجل ليعلقه فى الدكان..وعندما يرى صور الفيلم المصرى يقول: «آه.. هذه سينما.. ما بتخوف!».. فالمخبرون منتشرون فى كل مكان.. وهو يخشى أن يعلق شيئاً يؤدى به إلى كارثة !.

وفى هذا الجو الواقعى والجميل والمتدفق.. تستمر تفاصيل **«أحلام المدينة»**.. الصغيرة والكبيرة معا.. فمظاهرة التلاميذ الصغار تمشى فى شوارع دمشق تهتف لعبد الناصر.. ونتعرف فى المصبغة التى يذهب اليها «ديب» الصبى بملابس الكواء.. على رجل كهل فقد أبصاره فى حرب فلسطين عام ٤٨.. وما زال يبحث عن وسيلة

لاجراء عملية لاسترداد بصره.. أنه ضحية أخرى دفعها العرب من أجل فلسطين ..

ويحل شهر رمضان على دمشق.. ويسير «المسحراتى» فى قلب الليل.. وتشترى الام الشابة راديو تسمع منه الأغانى والخطب التى لا تتوقف عن «الانطلاقة الجبارة».. ويثور أبوها ثورة عارمة ويتهمها بالفسق لمجرد أنها اشترت الراديو.. وتطوف عربات الجنود بالشوارع.. ويهتف «أبو النور» ساخرا: «آخر أيامك يامشمش!».. فهناك هذا الاحساس الدائم بتوقع انقلاب جديد.. ويسمع الناس «الشرق الأدنى» و «صوت العرب» ليعرفوا الاخبار.. وتغنى أم كلثوم «المغنى حياة الروح».. وفى مشهد شديد العذوبة والصفاء تغنى معها الام ياسمين خلاط وهى «تحمى» ابنها عمر الذى عاد من الملجأ يشكو من القهر والنظام العسكرى فيه حيث يضربونه صباح مساء بلا سبب.. فى ليلة عيد الفطر تغنى أم كلثوم مرة أخرى من راديو الحلاق.. ثم تجئ الاخبار السرية: «الشباب استولوا على الاذاعة فى حلب».. ويعلق أحدهم ساخرا: «الحمى على ها البلد.. تنام على شيء وتصبح على شيء تانى!.. اوعوا تناموا يمكن حاجة تحصل وانتو نايمين!» .

وفى لقطة شديدة الذكاء يخرج «صبوح» تاجر القماش صورة شكرى القوتلى وينفض عنها خيوط العنكبوت احتياطا لما يمكن أن يحدث!.. ويسقط أديب الشيشكلى بالفعل وتعم مظاهرات الفرح وينقلب الهتاف على الفورالى «شكرى بك لا تهتم.. بنعبيلك بردى دم!».. وتبدأ الانتخابات بين الحزب القومى السورى والجبهة الوطنية والاحزاب الأخرى ..

ووسط هذا الصراع السياسى المحتدم.. تخوض الأرملة الشابة صراعا على مستوى آخر.. لقد بدأت حياكة بعض الملابس من أجل الرزق.. حيث تلقطها أمرأة سمينة لا تتوقف عن الضحك الجرئ لتحاول إقناعها بضرورة أن تلتفت لنفسها وشبابها وللرجال والفلوس.. وتغريها بأن تتزوج من رجل متزوج تعرفه زواجا عرفيا: «ثلاث أربع نسوان البلد متجوزين جواز برانى!».. وتواجه الأرملة حيرتها وتبكى: «يارب ساعدنى.. كيف أترك أولادى!» ويفهم إبنها ديب أنها توشك على علاقة جديدة برجل.. فيغضب فى صمت.. وتخبره الأم بأنها عدلت عن الزواج فيتظاهر بعدم الأهتمام قائلاً: «مثل ما بتريدى!».. ولكنه لا يكاد يغلق الباب ويخرج حتى ينطلق فرحا..

ويقنع أبو رياح الذى يدعى «الاتصال» بالمسئولين.. يقنع أبو سميح رجل المصبغة

الاعمى بأنه سيدبر له السفر إلى روسيا ليجرى عملية فى عينيه.. ولكنه يخذله.. فيتطوع رجل آخر بأن يجرى له هو العملية بفلوس الكويت التى حصل على «فيزا» للعمل بها.. ونسمع خطاب عبد الناصر بتأميم قناة السويس فتعم الفرحة سوريا كلها.. ويجمع الأهالى توقيعاتهم على برقيات التهنئة لعبد الناصر.. «لقد بعث صلاح الدين.. لن ترجع فلسطين الا بالوحدة العربية... بدنا الوحدة باشر باشر.. مع ها الاسمر عبد الناصر..» .

وتعم الهتافات للقومية العربية وبسقوط حلف بغداد.. ويعلن عبد الناصر مقاومة الشعب للعدوان الثلاثى عام ٥٦.. وتعيش سوريا المعركة مع مصر فنسمع فى الراديو: «دع قنالى فمياهى مغرقة.. دع سمائى فسمائى محرقة» ..

على مستوى آخر تستجيب الأرملة الشابة لاغراء السيدة السمينة بمقابلة الرجل الذى يريد أن يتزوجها.. وعندما تعود مهمومة يسألها ابنها ديب الذى أصبح رجلا قبل الاوان: «أمى.. إحكى..» فتقول فى خجل: «ولا حاجة.. طلع رجال ابن كلب!»..

ويحتضنها الابن كأنه يحميها من خدع الرجال ..

وتمتلئ نهاية الفيلم بالرموز المكثفة.. ولكن من واقع شخصياته وأحداثه نفسها وبلا مباشرة.. فالأعمى الذى فقد بصره فى فلسطين وخدعوه بعلاجها فى روسيا وأمريكا.. يقف وحيدا عاجزا تحت المطر بلا أمل.. والشقيقان اللذان يتنازعان على ملكية الدكان يقتل أحدهما الآخر فى مشهد شديد القسوة.. ويجرى ديب الصبى مفزوعا مما يحدث حوله ليضرب رأسه فى جدار حتى يدمى.. وتقف سيدة لتحيى الوحدة بين صورتى عبد الناصر والقوتلى.. وتصيح: «عبد الناصر جه ع الشام.. والله مالنا غيره..»

وترتفع الأعلام والزغاريد فرحا بالوحدة.. ونسمع صوت صباح تغنى: «حموى يا مشمش».. ويقول رجل «عمرك شفت السماء هكذا.. الله بذاته مع الوحدة!».. وعلى لافتات الترحيب والفرحة فى الشوارع وعلى أغنية محمد قنديل: «وحدة ما يغلبها غلاب».. ينتهى الفيلم العربى الوحيد الذى أسمع صوتنا للعالم فى قاعات مهرجان كان هذا العام.. ومن حسن الحظ أنه كان صوتا جريئاً ومشرفا هذه المرة !.

- مجلة «الكواكب» - ١٩ / ٦ / ١٩٨٤.

« التخشيبة »

مشكلة فيلم «التخشيبة» أنه فيلم عاطف الطيب الثالث بعد «الغيرة القاتلة» و«سواق الأتوبيس».. ولو أنه جاء بعد الفيلم الأول لما كانت هناك مشكلة.. بل ولربما اعتبر خطوة للأمام بالنسبة للمخرج الشاب بعد «الغيرة القاتلة».. ولكن الوضع أختلف تماما عندما جاء بعد «سواق الأوتوبيس».

وصحيح أن كل فيلم – كأى عمل فنى – هو عمل قائم بذاته.. ليس مفروضا أن نقيسه على ما جاء قبله أو بعده.. ولكن صحيح أيضاً أنه لا يمكن فصل أى عمل فنى عن سياق سائر أعمال صانعه.. وعن مكانه فى هذا السياق.. فالمفروض أن لكل فنان عالم ورؤية خاصة ومتكاملة – أو المفروض أن تتكامل عملا بعد عمل.. فلا يصبح صحيحا إذن أن نعزل أى فيلم عن العالم الكلى والمتواصل لصانعه أو أن نقتلعه منه.. فحتى فى أفلام أردأ المخرجين وأكثرهم ضحالة.. لابد من وجود خيط متصل وممتد بين فيلم وآخر حتى لو لم يكن المخرج نفسه واعيا بذلك.. بل أنه ليس مطالبا فى الواقع بأن يعى أى شىء.. والا كان قد صنع سينما جيدة.. ولكن هذه هى مهمة النقد .

وعاطف الطيب أصبح الآن مخرجا هاما جدا فى السينما المصرية.. وصاحب موهبة لاشك فيها.. وقد حقق هذا كله بأسرع مما حققه أى مخرج آخر من جيل الشبان على الأقل.. لأنه يظل فى البداية والنهاية صانع «سواق الأوتوبيس».. أحد أفضل الأفلام المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. ولذلك سيظل مطالبا دائماً بدفع ثمن «سواق الأتوبيس».. اذا صح هذا التعبير .

والترجمة العملية البسيطة لهذا هى أن أى عمل قادم لعاطف الطيب.. لابد أن يقارن بـ «سواق الأتوبيس» لأن المنطقى والبديهى أن ينتظر الناس أو يتوقعوا أن يتجاوز المخرج الشاب نفسه وفيلمه الناجح جداً.. أو على الأقل – اذا لم يكن طموحا

بما يكفى - أن يحتفظ بنفس المستوى ..

وفى تقديرى أن هذا لم يحدث.. وأن «التخشيبة» لم يتجاوز «سواق الأتوبيس» بل ولم يحتفظ حتى بنفس مستواه.. وهو احساس لابد أن ينعكس على تقييم الناقد والمتفرج معا للفيلم.. ليس بهدف التقليل من قيمته أو من جهد صاحبه ولكن من باب تقرير حقيقة تنسحب على عاطف الطيب كما تنسحب على أى مخرج آخر.. فلا يستطيع أعظم مخرج فى العالم أن يصنع معجزة كل مرة !.

الفرق بين الفيلمين ببساطة هو الموضوع أولا.. ثم صياغة السيناريو لهذا الموضوع ثانيا.. فمرة أخرى تتأكد حقيقة أن الاخراج ليس مجرد براعة تكنيكية.. والا أصبحت المسلسلات البوليسية الأمريكية التى يذيعها التلفزيون عندنا كل يوم تحفا سينمائية رائعة.. لأن مخرجيها يعرفون مهنتهم جيدا جدا ويصنعون هذه الحلقات التافهة ببراعة.. ولكن الاخراج بالمعنى الفنى يبدأ من لحظة أختيار الموضوع أو القضية التى يريد المخرج أن يوظف مواهبه فيها وان يعبر عن رأيه.. وحسب قيمة هذا الموضوع أو القضية وأهميتها لدى الناس ومدى قربها أو بعدها عنهم.. تتوقف قيمة الفيلم كله وحتى قيمة تكنيك المخرج مهما كان بارعا.. ولقد كان موضوع «سواق الأوتوبيس» هو ما أعطى الفيلم قيمته الأولى.. بل هو ما أعطى عاطف الطيب نفسه الفرصة ليعطى أفضل ما عنده تكنيكيا.. ولكن الموضوع فى «التخشيبة» يخذله.. رغم أن «الشغل» - بالتعبير الفنى الشائع تكنيكيا - الذى بذله فى هذا الفيلم.. ربما كان أصعب بكثير منه فى «سواق الأوتوبيس» على مستوى «حرفة» الاخراج.. ولكن يظل السؤال دائماً هو نفسه الذى كررناه آلاف المرات: ما الذى تخرجه؟.. وفيم توظف مواهبك أيا كانت ؟.

فى البداية نتصور من مشهد سيارات الاسعاف التى تسرع بنقل المصابين فى حادث بمصنع ما.. والطبيبة (نبيلة عبيد) مشغولة بانقاذهم وتنظيم العمل فى المستشفى الذى تعمل فيه.. اننا أمام فيلم إجتماعى جيد جداً.. ولكنها مجرد بداية خادعة.. سرعان ما نكتشف أن كل المقصود منها هو تقديم الشخصية الأساسية فى الفيلم.. وأنها طبيبة ناجحة مخلصة وفاضلة أيضاً.. بدليل أنها تلفت نظر أحدى الممرضات المتبرجات إلى ضرورة أحترام مهنتها.. وبعد قليل نعرف أنها زوجة وأم وتبدو سعيدة فى حياتها العائلية العادية جدا .

ثم يجئ المشهد الثانى مباشرة عبثيا جدا.. ومن المقصود أن يكون كذلك..

فالطبيبة تقود سيارتها بعد أنتهاء عملها.. فتتعرض لمطاردة ومعاكسات شبان عابثين فى سيارة.. مسألة عادية جدا ومعقولة وتحدث كل يوم فى شوارعنا.. ولكن المخرج والمونتيرة نادية شكرى يسرفان فى مشهد المطاردة بأطول مما هو مطلوب.. ربما لأن المشهد يغطى امكانية حركة مثيرة.. ويتصاعد العبث أكثر – ولا أقول «العبث» بهدف السخرية فهو عبث مقصود دراميا لأن فلسفة الفيلم كلها قائمة على هذه العبثية أساسا لتوصيل فكرته النهائية – لكى تصيب الطبيبة سيارة أخرى يقودها رجل عادى جدا هو وحيد سيف الذى رغم أصابته الطفيفة يصمم بانفعال مبالغ فيه – ربما بسبب طبيعة الممثل الكوميدية – على تصعيد الموقف أكثر والذهاب إلى القسم.. ولكن حتى هذا يبدو منطقيا ويحدث كل يوم ..

ولا أنوى بالطبع رواية أحداث الفيلم.. ولكن الاجراءات الروتينية فى قسم البوليس التى يمكن أن تستغرق دقائق وينتهى الأمر.. تتحول أو تقود إلى مادة الفيلم كلها بعد ذلك .

من البداية نجد أن ضابط البوليس الشاب الذى يحقق الواقعة.. متشدد جداً وشديد السخف والتربص بهذه الطبيبة التى جاءته فى حادثة طريق عابرة لابد أنها تواجهه عشر مرات كل يوم.. وقد أختار المخرج الممثل الذى أدى هذا الدور الصغير بذكاء شديد بحيث يجسد هذه النظرة البوليسية المتسلطة فعلا والمترصدة بأى مواطن يقف أمامها.. وهذا نموذج شائع فعلا بين ضباط الأقسام الصغار.. وإن كان هناك بعض المبالغة فى تشدد هذا الضابط مع الطبيبة كأن هناك ثأراً قديما بينهما.. فلست أعتقد أن طبيبة – وهى من المهن المحترمة جدا فى المجتمع المصرى – يمكن أن تصبح مثارا لشك وتنكيل ضابط بوليس أيا كان تعنته وفى واقعة تافهة كهذه .

ومع ذلك فلقد تصورت أن هذه المبالغة فى التعنت وفى الاجراءات الرسمية ستكون هى الموضوع.. وأننا سنرى عملا دراميا سينمائيا عن المواطن عندما يتعرض نتيجة لحادث عبثى تافه لمواجهة السلطة كلها فى أشرس وأسخف صورها واجراءاتها الشكلية التى تتفنن فى اذلال الناس وسحق كراماتهم والانتقام منهم لأسباب مجهولة ولكن متباينة دائماً بين المواطن والسلطة المصرية عبر التاريخ كله. وأيا كان شكل هذه السلطة ومضمونها.. فهناك ثأر راسخ وقديم بين المواطن المصرى وأى عسكرى أو موظف أو شيخ خفر أو حتى خفير نظامى كان الهدف منه دائماً اذلال المواطن بأى شكل وبكل الحجج و« التلاكيك» الممكنة والتى كان المواطن



«التخشيبة - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٤.

ينهزم فيها على طول الخط .

وتصورت أن هذا سيصبح هو موضوع الفيلم.. ولكن ليس بمعنى أن يصبح فيلما سياسيا نسمع فيه كلاما كبيرا عن «السلطة» و «المواطن» وغيرها.. ولكن من خلال نسيج اجتماعى هادئ ومدروس للاجراءات واللوائح الرسمية المتحجرة التى تتصاعد وتتعقد حتى تمسك برقبة المواطن وتتحول إلى كابوس يبدأ من نقطة شديدة التفاهة.. ثم ينتهى إلى براءة المتهم أو حتى إلى لا شىء.. فهذا يعطى مادة فيلم جيدة حتى فى التناول الكوميدى الساخر.. ولكنه فيلم آخر بالطبع ..

ولكن فيلمنا هذا الذى يحمل اسم **«التخشيبة»**.. تفلت منه التخشيبة نفسها - وهى رمز تاريخى قوى جدا فى العلاقة بين المواطن المصرى وسلطة البوليس - فلا نراها الا فى لقطات عابرة.. رغم أن الطبيبة تقضى فيها ليلة كاملة فى أنتظار التحرى عن ملفها طبقا للاجراءات ولكن بدلا من أن نرى نماذج للشخصيات والجرائم والعلاقات الاجتماعية من خلال هذه التخشيبة تصلح مادة لفيلم خطير عن ليلة فى قسم البوليس - وهو فيلم آخر بالطبع لا نستطيع فرضه على المخرج - فان الكاميرا تعبر هذه الصور سريعا ليوقعنا الفيلم فى مصيدة البحث البوليسى .

وحتى نقطة رفض أطلاق سراح الطبيبة لحين التأكد من «أنها ليست مطلوبة فى قضية أخرى» كما تقضى الاجراءات المتعسفة.. كنا أمام موضوع معقول ومتماسك.. وكنا نتمنى أن تسفر هذه التحريات عن لا شىء – وهو المنطقى بالنسبة لطبيبة محترمة – لكي يتركز هجوم الفيلم على مفهوم العدالة الخاطئ والشكلى وسخف الاجراءات البوليسة التى يمكن أن تنتهك حرية وكرامة بل وآدميه أى مواطن بافتراض أن كل الناس مذنبون «ومطلوبون» فى قضية ما إلى أن تثبت براءتهم.. وعلى النقيض من المفهوم الشائع عن أن كل متهم برئ إلى أن تثبت إدانته ..

ولكن سيناريو وحيد حامد يعد لنا مفاجأة مذهلة.. يتصور أنها «قنبلة درامية» تقوى وتطور مسار الفيلم بعد ذلك وتشحنه بالأحداث والتشويق والاثارة.. وقد يكون هذا صحيحا على مستوى «الصدفة» ولكن على حساب المنطق من ناحية.. ثم على حساب وحدة الفيلم وتماسكه ووضوح قضيته من ناحية أخرى.. وهذا هو أخطر خطأ درامي يمكن أن يتعرض له أى فيلم ..

أن أكتشاف أن الطبيبة المحترمة مطلوبة فعلا فى جريمة سابقة هى الدعارة والسرقة بالذات.. يصبح مفاجأة مثيرة بالفعل ونقطة تحول هامة.. ولكنها تضعنا أمام فيلم آخر تماما غير الذى كنا نتابعه حتى تلك اللحظة باهتمام.. فهنا انفصام كامل وحاد فى الشخصية يكاد يحول الفيلم إلى فيلمين.. وهو ما نلاحظه كثيرا فى أفلام وحيد حامد .

إن احتمال أن تكون طبيبة محترمة مثل نبيلة عبيد فى الفيلم.. متهمة فعلا فى قضية دعارة وسرقة هى صدفة لا تحدث الا بنسبة واحد فى المليون.. خصوصا مع التركيب الأجتماعى والأخلاقى الفاضل والمتماسك للشخصية.. خصوصا عندما يتضح فى النهاية أن التهمة ملفقة.. وعلى النحو «الحواديتى» المتهاوى الذى شرح به الفيلم هذه الحكاية الغريبة.. فماذا كان الهدف اذن؟. وماذا كانت الضرورة الدرامية؟.

كان الهدف بوضوح هو ادخالنا فى متاهات بوليسية وتصعيد الفيلم إلى العنف الغريب والذى أنتهى به مصير الطبيبة البريئة إلى أن تصبح قاتلة حقيقية.. وكانت الضرورة الدرامية – لو كانت درامية حقا – هو الخروج بهذا الدرس أو الموعظة لأخلاقية: أن الجريمة الكاذبة يمكن أن تدفع بالبرئ إلى جريمة حقيقية ..

لم أقتنع شخصيا بحكاية الشاب الفاسد المجرم إلى أقصى حد (حمدى الوزير)

الذى يعاكس الطبيبة فى البحر.. وعندما لا تستجيب له يلفق لها هذه التهمة العبقرية.. أيا كانت دوافع هذا الشاب من الفساد والانحراف ولعب القمار ومحاولة خداع أبيه بهذه التهمة الملفقة.. بل أن هذه الشخصيات الموغلة فى الفساد لا تلجأ عادة إلى مثل هذه الحلول «القانونية» التى يمكن أن تورطها هى أكثر من الضحية ..

ومن هنا ينهار تماما الجزء الثانى من الفيلم.. الذى يتحول إلى عملية مطاردة بين الطبيبة والمحامى الشاب الذى كان يحبها ويتولى الدفاع عنها (أحمد زكى) من ناحية.. والشاب المنحرف من ناحية أخرى.. وحيث تسبق الطبيبة كل الأجراءات القانونية إلى المجرم فتقبض عليه وتعذبه بالنار قبل أن تضطر إلى قتله.. وعلى نحو لا يمكن تخيله الا فى أجواء السينما الأمريكية أو الايطالية وفى أفلام هيتشكوك.. ولا يمكن توقعه أبداً من طبيبة مصرية بالذات أيا كانت أزمتها وحصارها.. بل أن هناك تأثرا واضحاً بالفيلم الإيطالى **«بورجوازى صغير صغير»** الذى ينتقم فيه البرتو سوردى من قاتل ابنه بنفس الأسلوب ..

نحن أذن أمام فيلمين وليس فيلماً واحدا.. الأول مصرى كان يمكن أن يصنع مادة إجتماعية جيدة ولكنه افلتها ليلحق فى النصف الثانى بفيلم آخر تماما.. ولكى نخرج بهذا التساؤل الضرورى ماذا بالضبط كانت المشكلة؟.. وماذا لو لم يكن حمدى الوزير قد لفق هذه القضية لهذه السيدة ؟.

تبقى بعد ذلك العناصر الفنية فى الفيلم.. والتى لا يمكن فصلها كما قلت عن التأثر بمدى تقبلنا لموضوعه وقضيته – لو كانت له أى قضية – وحيث لا يدور التكنيك فى فى الفراغ.. وهنا لا يمكن إنكار أننا أمام فيلم نظيف وجاد.. ولكن هذا لم يعد يكفى.. «فسواق الأتوبيس» أيضاً كان فيلما نظيفاً وجادا.. فيظل هناك الفرق الجوهرى بين من يقول ومن لا يقول.. وعاطف الطيب بذل مجهوداً كبيراً فى تنفيذ موضوع صعب.. ويتقدم مستواه التكنيكى بالتأكيد من فيلم لآخر.. وله بضع مشاهد جديدة تكنيكيا مثل مشهد البلياردو ولعب الورق. وبضع مشاهد سخيفة مثل المعركة بين أحمد زكى والأشرار.. تصوير سعيد شيمى لم يكن فى نفس مستوى أعماله السابقة وخصوصا فى اضاءة بعض المشاهد الداخلية وفى علاقة بعض الوجوه بالضوء والظل التى لم يحسبها جيداً.. المونتاج متدفق ومتماسك حقا ولكن يعيبه التطويل وترهل الإيقاع أحيانا – مشهد جذب نبيلة عبيد لحمدى الوزير وهى تصعد به سلم الشاليه – أما التمثيل فتتقدم نبيلة عبيد بوضوح وتؤدى الإنفعالات

والتعبيرات العديدة والمتباينة فى هذا الفيلم بمقدرة لا شك فيها.. ويظل الأكتشاف الهام الذى يقدمه «التخشيبة» هو الممثل حمدى الوزير الذى يؤدى دوره الهام أداء قويا وبحضور يفرض به نفسه كأحد نجوم السنوات القادمة لو أجاد توظيف موهبته وملامحه الشكلية المميزة.. ولو أجاد الآخرون !.

- «نشرة نادى السينما» - السنة ١٧ - النص الثانى - العدد ٧ - ٢٠/٨/ ١٩٨٤ .

سينما الشباب تتراجع.. فى مهرجان الإسكندرية أفلام لا تقدر عليها سوى السينما الأمريكية ولكن المخرجين الجدد وضعوا أنفسهم فى مواقف صعبة!

كشفت أفلام مهرجان الإسكندرية عن وجوه جديدة شابة فى التمثيل ستكون بالتأكيد مكسباً للسينما المصرية فى السنوات القادمة أهمها سماح أنور فى **«بيت القاصرات»** وممدوح عبد العليم فى **«الخائنة»** وفى أول بطولة لكل منهما.. ولكنها على العكس كشفت عن تراجع مستوى المخرجين الشبان الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى أو الثانية.. سواء على مستوى عدد هؤلاء المخرجين الجدد.. أو على مستوى قدراتهم التكنيكية .

فى السنوات الماضية كنا نتعرف مثلا على خمسة مخرجين شبان يقدمون أفلامهم الأولى.. وكان هذا فى ذاته حدثا فنياً هاماً واكتشافا فى كل مهرجان، يؤكد خصوبة السينما المصرية وتقدمها وتواصل اجيالها.. خاصة بعد أن توقف جيل الكبار مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم وبركات أو ندرة انتاجهم.. وكان مهرجان الإسكندرية الثالث مثلا فى العام الماضى هو الذى كشف عن مواهب عاطف الطيب وفاضل صالح وحسين الوكيل فى أفلامهم الأولى وكان **«سواق الأوتوبيس»** هو إكتشاف المهرجان الذى حقق الدوى الذى نعرفه بعد ذلك.. وأصبح واضحا من خلال هذه الأسماء الجديدة أن السينما المصرية تغير دماءها وجلدها وتبحث فعلا فى محاولات هؤلاء الشبان عن شكل جديد ومعنى جديد للفيلم المصرى.. فيما يمكن أن يصنع «شبه موجة جديدة» مع أفلام الجيل السابق لهم مثل محمد خان ورأفت الميهى وبعض محاولات أشرف فهمى وسمير سيف الأخيرة المتميزة .

هذا العام تنحسر موجة المخرجين الجدد وتتراجع إلى حد مثير للدهشة والحسرة.. على مستوى العدد مثلا لا نرى سوى هذه الافلام الأولى لمخرجيها: «الطائرة المفقودة» لأحمد النحاس.. و «أيام التحدى» لعدلى يوسف و «المنحوس» لصلاح حبيب .

وفى نفس الوقت يقدم المهرجان «صديقى الوفى» ثانى أفلام مخرجه فاضل صالح بعد «البرنس».. و «شقة الاستاذ حسن» ثانى أفلام حسين الوكيل ..

بالنسبة للأفلام الأولى لمخرجيها كان المهرجان قد خصص منذ العام الماضى جائزة باسم «العمل الأول».. وهى جائزة معروفة فى المهرجانات العالمية.. وكانت «جمعية الفيلم» هى أول من طبقه فى مصر فى مهرجانها السنوى.. تحقيقا للعدالة للمخرجين الجدد حتى لا يدخلوا فى نفس المنافسة مع أفلام المخرجين الكبار من أساتذتهم وهى منافسة غير متكافئة بالطبع .

والمفروض أن يكون المخرج الجديد الذى يفوز بجائزة «العمل الأول».. إكتشافا هاما يضيف إلى السينما المصرية.. بل أن هذه الجائزة فى المهرجانات العالمية هى التى كشفت عن مواهب عدد كبير من أهم المخرجين الآن.. ومع ذلك وفى ظروف السينما المصرية الصعبة خاصة فى مواجهة المخرجين الجدد.. يحدث بعض التجاوز أو التساهل «المشروع» فى منح جائزة «العمل الأول» لمخرج جديد بمجرد إكتشاف بعض الجدية والتجديد فى أفكاره وأسلوبه السينمائى ..

ورغم هذا التجاوز والتساهل كان من الصعب إكتشاف مخرج جديد شاب يستحق جائزة «العمل الأول» فى مهرجان الاسكندرية هذا العام.. حتى لقد اقترح البعض الآخر أنه من الخطر جداً حجب جائزة العمل الأول بالذات.. لانه يعنى أن السينما لم تتقدم خطوة على مدى عام كامل ولم تكتشف جديداً.. وهذا ليس صحيحا بأى حال .

● وفى فيلم «الطائرة المفقودة» الفائز بجائزة العمل الأول هذا العام تجربة جديدة وجريئة حقا وعلى كل المستويات يدخل بها المخرج الشاب أحمد النحاس مغامرة الاخراج لأول مرة وبعد أن عمل مساعداً لعدة سنوات.. وما يستحق الأهتمام فى هذه المغامرة هو أنه يختار موضوعا صعباً جداً بالنسبة لامكانيات السينما المصرية انتاجيا.. ثم بالنسبة لقدرات أى مخرج جديد فنيا.. فهو فيلم من «أفلام الكوارث» التى أصبحت موجة رائجة فى السينما الامريكية بالذات فى السنوات الأخيرة..



«الطائرة المفقودة - إخراج أحمد النحاس - ١٩٨٤».

وقدمت منها سلسلة أفلام «المطار» الشهيرة التى تقوم على فكرة تعرض طائرة لخطر ما ومحاولات انقاذ الطائرة والركاب فى اللحظة الأخيرة وبعد جهود مضنية تصل فيها الاثارة إلى قمتها وتنحبس فيها أنفاس الجميع بين اليأس والأمل.. وهى أفلام تحتاج كما رأينا جميعاً إلى أمكانيات انتاجية هائلة ثم إلى امكانيات متقدمة جداً فى الخدع السينمائية لا تقوى عليها سوى السينما الأمريكية.. ويكفى أن لديهم أخصائيين فى كل فروع المؤثرات البصرية والسمعية يتولى كل منهم جانباً واحداً فقط من الخدع المطلوبة بحيث لا يقوم مخرج الفيلم نفسه الا بتنفيذ المشاهد الدرامية العادية ثم تجمع الصورة النهائية العامة للموضوع حسب رؤيته الخاصة.. ولكنها تظل رغم كل هذا الجهد والانفاق الهائل أفلاما متواضعة فنيا تحتاج إلى «مخرج منفذ» أكثر مما تحتاج إلى مخرج فنان.. وهناك فرق ..

ومن هنا كانت دهشتى عندما عرفت أن المخرج الجديد أحمد النحاس قد اختار موضوعا كهذا لفيلمه الأول.. واشفقت على المستوى الذى يمكن أن يحققه.. وكان لابد من التساؤل: ولماذا يختار مخرج جديد تنقصه الخبرة والأمكانيات بلا شك.. موضوعا صعباً - بل شبه مستحيل - كهذا وهو يخرج لأول مرة؟.. وما هى حاجتنا

الآن إلى هذه الموضوعات؟ لقد كان «سواق الأوتوبيس» مثلا أبسط بكثير.. ولكن أعمق وافضل بكثير !.

ولكن أحداً لا يملك على أى حال أن ينكر شجاعة أحمد النحاس على إخراج «الطائرة المفقودة» ثم شجاعة رجاء يوسف على أنتاجه بدلا من أن تنفق أموالها على الموضوعات السهلة.. والفيلم طموح جدا بلا شك.. وفيه محاولات لكسر تكرار ورتابة وسخف أفلام «اخطف واجر».. ثم فيه محاولات تصوير جيدة لرمسيس مرزوق.. وأن كان قد أجهض هذا كله نقص الأمكانيات ونقص الخبرة التكنيكية التى أوقعت الفيلم فى كثير من الأخطاء التى تغفرها جميعا شجاعة التجربة !..

● وفى «صديقى الوفى» ثانى أفلام المخرج الشاب فاضل صالح.. يواصل تأكيد موهبته الفنية الواضحة التى كشف عنها من قبل فى **«البرنس»**.. فهو مخرج جديد حقا فى أسلوبه السينمائى الخالص.. و «الشكل» الجديد الجرئ الذى يقدمه بفهم كامل لامكانيات لغة السينما من استخدام ذكى ونشط لحركة الكاميرا وتكوين الكادر والإضاءة ثم الإيقاع السريع المناسب لموضوع بوليسى.. وتكون المشكلة هنا بالتحديد.. الموضوع الذى يختاره فاضل صالح و الذى يدور فى نفس أجواء العصابات المنحرفة التى تتاجر فى الفراخ الفاسدة والتى يتصدى لها هذه المرة طفل وكلب يلعبان دورا رئيسيا فى الأحداث إلى جانب فاروق الفيشاوى ولبلبة وإن كان ظهور طفل وكلب فى فيلم لا يجعله فيلما للأطفال كما قال البعض.. ففى الفيلم على العكس مشاهد مزعجة تماما للأطفال مثل مشهد سلخ الدجاج فى المجزر الآلى واعدام الكلاب الضالة فى «الشفخانة» والعياذ بالله.. وهى مشاهد لابد من تخفيفها حتى بالنسبة للمشاهدين الكبار ثم أن الحبكة البوليسية نفسها معقدة جداً.. ولكن بأستثناء هذا الموضوع الذى لا يقدم جديدا سوى الجرأة ... انماط الموضوعات السهلة والنجوم التقليديين.. فان «صديقى الوفى» يكشف عن مخرج جديد موهوب وعن مصور جديد موهوب ايضاً هو محسن أحمد الذى يصور أول أفلامه الطويلة باقتدار واضح واستخدام فني جرئ للإضاءة.. ثم عن نوعية جديدة راقية من الانتاج القائم الذى يقدم بجرأة على التجارب الصعبة وغير المضمونة تجارياً !.

● ويقدم حسين الوكيل فيلمه الثانى **«شقة الأستاذ حسن»** بعد أول أفلام **«اللعنة»**.. لنكشف من مجرد العناوين أنه عن فيلم **«الشقة»** الشهير للعبقرى الأمريكى



«شقة الأستاذ حسن - إخراج حسين الوكيل - ١٩٨٤».

العظيم بيلى وايلدر ونمسك بقلوبنا اشفاقا من اللحظة الأولى.. فكيف يتصدى مخرج مصرى شاب لتحفة رائعة من كلاسيكيات السينما الكوميدية شديدة الرقى ولبيلى وايلدر بالذات؟.. ثم لماذا يلجأ حسين الوكيل مرة أخرى إلى الأفلام الأمريكية بعد أن ترجم فيلمه الأول «اللعنة» عن فيلم **«ممر الصدمات»** لصامويل فولر؟.. هل افلست الموضوعات المصرية إلى هذا الحد ؟.

لعله اتجاه جديدة خاص حسين الوكيل اختاره لنفسه.. وهو حر فى ذلك تماما مادام قادراً على أن يقنعنا وعلى أن يقدم جديدا يبرر به إعادة إخراج الأفلام الأمريكية أو حتى الأندونيسية ولكن باللغة المصرية .

ولكنه فى «شقة الأستاذ حسن» وباختصار شديد لم ينجح فى شىء من ذلك.. فالسيناريو شبه مترجم بالنص وبنفس التتابع عن الاصل الأمريكى الذى يعرفه الجميع وبلا أى أضافة أو تصرف.. ولكن مع فقر الامكانيات الواضح على كل المستويات.. ثم أن الفكرة الرئيسية للفيلم والقائمة على أن موظفا منافقا طموحا يترك مفتاح شقته لرؤسائه طمعا فى الترقية.. هى فكرة غير مقبولة تماما فى المجتمع المصرى حتى لو كانت موجودة فى واقعنا.. خاصة أن الفيلم لم ينجح فى

أعطائها أى بعد أو طابع أو رائحة مصرية.. ومن ناحية ثالثة فهناك ظلم واضح لفاروق الفيشاوى رغم نجاحه فى اداء دور كوميدى.. حين نظل نقارنه طول الوقت بجاك ليمون.. وظلم واضح ليسرا رغم اجادتها لدورها تماما حين نظل نقارنها بشيرلى ماكلين.. بل أن حسين الوكيل وضع نفسه أولا فى موقف صعب جداً ولا يمكن أن يكون فى صالحه.. حين نقارنه ببيلى وايلدر !..

– مجله «الكواكب» – ٩/١٨ / ١٩٨٤.

من أفلام مهرجان الإسكندرية الرابع

«بيت القاصرات»

اخراج: أحمد فؤاد، سيناريو: أحمد عبد الوهاب (عن قصة رءوف حلمي)، تصوير سعيد شيمي، مونتاج: عادل منير، تمثيل : محمود عبد العزيز. سماح أنور. محسنة توفيق. أحمد راتب .

كما كشف مهرجان الإسكندرية الثانى عام ١٩٨٢ عن «سواق الأتوبيس» وعن عاطف الطيب.. أعتقد أن **«بيت القاصرات»** سيكون هو اكتشاف نفس المهرجان لعام ٨٤ هو ومخرجه أحمد فؤاد الذى لا نكاد نتعرف عليه فى هذا الفيلم اذا ما احتفظنا فى ذاكراتنا بأفلامه العديدة السابقة.. فـ «بيت القاصرات» يقدم أحمد فؤاد جديدا ومختلفا تماما حتى لقد اقترح أحد النقاد فى مهرجان الإسكندرية منحة «جائزة العمل الأول» من باب الدعابة.. ولكنها كانت دعابة تحمل كثيرا من المنطق.. فهو يتخلى هنا عن أسلوبه السابق فى «الكوميديا المجانية».. أى الكوميديا التى لا تقول شيئاً وأنما تضحك فقط حتى لو وصلت إلى حدود (الفارس).. وبقدرة كانت واضحة تماما ومستفيدة من الحس الكوميدى اللاذع لدى المخرج شخصيا ولكن الذى لم يكن قادراً أبداً – فيما يبدو – على توظيفها فى شىء له معنى .

ولكن لا يمكن أن نقول بأن تلك «النقلة» كانت مفاجئة تماما بحيث تصبح قفزة.. ففى فيلمه السابق **«الاحتياط واجب»** كان واضحاً أن أحمد فؤاد ينوى دخول مرحلة نضوج حتى لو كانت متأخرة جداً.. وأنه يبحث عن شىء يغير به جلده.. وفى هذا الفيلم كان هناك كثير من الضحك الذى يصل أيضاً إلى حدود (الفارس).. ولكن من خلال كثير من الجدية والرغبة فى قول شىء.. وهى محاولة تتقدم أكثر وتتضح على

المستوى الفنى والموضوعى وإلى حد كبير فى «بيت القاصرات».. الذى تثير تجربة المخرج معه قضية من أخطر قضايا السينما المصرية.. وهى قضية النص.. أو ما يسمى «بأزمة السيناريو» وهى الأزمة التى يشكو منها كل مخرجى السينما المصرية عند محاسبتهم على مستوى أفلامهم.. فلقد كانوا يتذرعون دائماً بعدم عثورهم على نص جيد يمكن أن يطلق فيه المخرج طاقته الفنية بفرض أن هذه الطاقة موجودة أصلا.. ومن الصدف الغريبة أن «أزمة السيناريو» كانت الموضوع الرئيسى فى المناقشات العامة والخاصة فى مهرجان الاسكندرية نفسه فى العام الماضى.. لكى يجئ مهرجان هذا العام فيقدم دليلا عمليا على صحتها.. ليس فقط فى حالة أحمد فؤاد الذى حينما عثر على سيناريو جيد «اضطر» هو نفسه إلى أن يتحول إلى مخرج جيد.. وانما فى نموذج صارخ آخر من أفلام نفس المهرجان هو **«بيت القاضى»** الذى يكشف حتى عن «أحمد سبعاوى» جديد عندما تعامل مع قضية خطيرة يعالجها عبد الحى أديب.. كما يكشف السيناريو الجيد لمصطفى محرم فى **«حتى لا يطير الدخان»** - وأن لم يكن بنفس القدر من عدم التوقع - عن أفضل مستوى حرفى عند أحمد يحيى ..

وهنا نصل تلقائيا إلى أهمية السيناريو الذى كتبه أحمد عبد الوهاب.. والذى يرجع اليه بلاشك القدر الأكبر من قيمة «بيت القاصرات».. ليعود هذا الكاتب الموهوب بلاشك ليحيرنا مرة أخرى.. اذ بينما يقدم أعمالا كثيرة باهتة لا تلفت النظر ولا تشير إلى أى موهبة اللهم الا القدرة «التكنيكية» على بناء فيلم قائم على القواعد الصحيحة «مدرسيا» ولكن لا ينبض بأى حياة.. وأقرب نموذج إلى ذلك فيلمه الأخير شديد البرودة والافتعال **«فتوة الناس الغلابة»**.. اذا به يفاجئنا بين الوقت والآخر بعمل شديد البريق والتحليق على مستوى الموضوع والتكنيك معا.. وأقرب نماذجه إلى ذلك **«المحفظة معايا»** الذى لم يأخذ حظه من التقييم النقدى الذى يستحقه ربما بسبب أسمه - فالأسماء تظلم الافلام أحيانا - مرورا بـ **«انتبهوا أيها السادة»** الذى كان حدثا سينمائيا فى حينه.. ربما لن يتجاوزه الا «بيت القاصرات» الذى أعتبره شخصيا أفضل أعمال أحمد عبد الوهاب على الأطلاق.. وربما أفضل من حيث النسج الفنى من «انتبهوا» الذى يكمن كثير من قوته فى الفكرة نفسها ودلالتها الأجتماعية الخطيرة والمحذرة بأكثر مما يكمن فى بنائه الفنى كسيناريو.. بينما فى «بيت القاصرات» يجمع البناء الفنى الناضج والمتقدم والبارع جدا مع الدلالة

الاجتماعية بل والسياسة الخطيرة معا .. ومن البداية فانى لا أخفى حماسى الشديد «لبيت القاصرات» الذى ربما وصل إلى حد الانبهار.. رغم أن هذا من أخطر ما يمكن أن يتعرض له الناقد حين يكشف عن انبهاره مقدما وكأنه متفرج عادى – وهو ليس كذلك بالتأكيد – فيعكس هذا مقدما على تناوله للفيلم بدلا من أن يترك القارئ يستخلص رأيه بنفسه من خلال ما يتناوله الناقد.. ولكننا لا نستطيع أحيانا أن نتخلص تماما من عواطفنا مهما حاولنا أن نبقى موضوعيين.. لأن «المتفرج العادى» داخل الناقد لا يمكن اخفاؤه تماما ..

ومن البداية أيضاً نتذكر ما قلناه منذ قليل.. من أن الاسماء تظلم الأفلام احيانا.. فعنوان «بيت القاصرات» لا يوحى أبدا بالفيلم الذى رأيناه بالفعل.. وانما قد يوحى بموضوع من موضوعات «المشاغبين» و **«بيت الطالبات»** وما إلى ذلك من أفلام مصرية حاولت أن تقترب من مشاكل الشباب فى مجتمع مغلق أشبه إلى النظام العسكرى.. مدرسة داخلية أو ملجأ أو اصلاحية.. وبينما قدمت السينما العالمية هذه الموضوعات بأقوى وجهات النظر الممكنة والتى تتجاوز المكان المغلق إلى المجتمع كله وكمجرد خلية صغيرة من خلاياه الفاشية.. فرغت السينما المصرية هذه الموضوعات دائماً من مضمونها الأجتماعى الصحيح لتلتقط فقط من مشاكل مجموعات الشباب أو الفتيات ما يمكن استخراجه منها من مغامرات «شقية» ومحاولات إضحاك.. وتركزت هذه المحاولات جميعا وبلغت قمتها فى **«مدرسة المشاغبين»** وهى المسرحية التى تلخص كل ما جاء قبلها وبعدها من موضوعات تحاول أن تقترب من مشاكل الشباب فى نفس الظروف المشابهة ..

ولكن «بيت القاصرات» لم يقع فى ذلك.. بفضل السيناريو الجاد الواعى الذى كتبه أحمد عبد الوهاب.. ثم بفضل الرؤية الاخراجية الجادة والواعية – إلى حد مدهش – التى تناول بها أحمد فؤاد هذا السيناريو.. لكى يدهشنا أكثر بأن فيلمه السابق «الاحتياط واجب» كان عن موضوع قريب جدا من ذلك.. ولكن فى اصلاحية للشبان.. اذن فهناك إمتداد أو خط مشترك يعكس بالضرورة تحولا واضحا عند المخرج يترك فيه الكوميديا المجانية إلى ما هو أكثر عمقا واقتحاما لمشاكل مجتمعه.. أيا كان أسلوب التناول.. خصوصا عندما نلاحظ أن كاتبى السيناريو مختلفان فى الفيلمين.. فالمخرج أذن هو صاحب هذه الرؤية.. وهو الذى تحول.. ومن حقه أن نعترف له بذلك أيا كان تعالى النقاد على تاريخه السابق.. فنحن لا نملك أن نحبس



«بيت القاصرات» - إخراج احمد فؤاد - ١٩٨٤.

احدا فى دائرة عدم الاهتمام.. حتى حينما يقرر هو بشجاعة أن يكسر الدائرة ..

لسنا نعرف شيئاً عن القصة التى كتبها رءوف حلمى.. ولكننا نعرف أنه استوحاها من خبرته العملية كأخصائى اجتماعى فى أحدى دور الفتيات الجانحات التى تدور فيها أحداث الفيلم.. ولذلك فنحن نلمس معرفة واضحة بجو تلك الدار شخصياتها ومشكلاتها وطرق إدارتها.. وأيا كان نصيب القصة الأصلية مما رأيناه بالفعل فى الفيلم.. فلقد كانت هى الأساس الجيد والقوى الذى انطلق منه السيناريو بلا شك.. وحيث لا يمكن أن ينطلق أى كاتب سيناريو مهما كانت براعته الا من هذا الأساس القوى .

ولكن القصة فى خطوطها العامة كان يمكن أن تقع فى الميلودرامية التقليدية لأفلامنا عندما تتعرض لمثل هذه الموضوعات.. فتبقى مجرد مأساة فردية لفتاة مراهقة تعيسة تلقيها ظروفها فى دار رعاية الفتيات لتواجه مزيدا من الظلم والقسوة يجعل حياتها أكثر سوادا مما دخلتها ..

ولا تكمن قيمة «بيت القاصرات» فى أنه تجاوز فقط تلك الميلودرامية السطحية.. ولا حتى فى مجرد فكرته القوية والجريئة حول أن نعيمة دخلت هذه الدار

(الاصلاحية) وهى مظلومة وبريئة وخرجت منها هاربة لكى يصبح حتميا أن تعود اليها هذه المرة وهى ملوثة بالفعل.. وأنما فى أن السيناريو طوال نسيجه كله ومن البداية إلى النهاية وضع نعيمة فى إطار ظروف أجتماعية كاملة.. ونظام للادارة والتربية يتبع قوانينه الخاصة بصرامة حديدية وحرفية.. وبدعوى الحفاظ على «رعاياه» ومعرفة مصالحهم أكثر منهم هم أنفسهم.. وبمبدأ فرض «الأبوة» بالقسر والارهاب وأيا كان قبول الأبناء لهذه «الأبوة» المفروضة بقوة القمع والقانون.. وتحت شعار هذا «القانون» يمكن فرض أى شىء حتي تدمير حياة الناس وشرفهم نفسه.. ومع ذلك فليس القانون فى ذاته هو ما يدينه هذا الفيلم والا أصبح فيلما فوضويا لأن لا أحد ضد القانون.. ولكنه فيلم ضد التطبيق «الجهجهونى» لنصوص القانون وليس لروحه ومحتواه الإنسانى على حد قول «أمين» بطل الفيلم.. و «الجهجهونية» هذه كلمة أخذت فى التراث اللغوى المصرى أبعادا أجتماعية وسياسية شديدة الاتساع.. ومن هنا فهى تصبح أكثر عبقرية فى تقديرى من التعبير الأوروبى المهذب «القانون حمار».. وهو تعبير قد يعنى أن القانون قد يكون مجرد غبى.. ولكنه فى هذا الفيلم وبهذا التطبيق «الجهجهونى» الذى مارسه كل من اصطدم معه قدر نعيمة من أدوات السلطة.. يصبح قانونا شريرا ومدمرا وعن عمد.. وليس غبيا فقط.. ومن هنا يكتسب «بيت القاصرات» أبعادا سياسية حتى لو خيل الينا أن صانعيه لا يقصدون ذلك أولا يعونه.. فنعيمة تواجه طوال الفيلم هى وحبيبها أمين سائق التاكسى عدة رموز متوالية للسلطة.. بدءاً من أجراءات أقسام البوليس التى لا يعنيها سوى استكمال الأوراق والتحقيقات و «تقفيل البلاغات».. إلى مديرة الاصلاحية (محسنة توفيق).. ولأن الدكتاتوريين الكبار يخلقون فى الطريق أدواتهم الخاصة والمنفذة من الديكتاتوريين الصغار.. فان نعيمة وأمين معا يواجهون طول الوقت عددا لا حصر له من المتربصين بهم.. بدءا من عساكر البوليس الصغار إلى بواب الأصلاحية إلى مشرفاتها إلى موظف باب المستشفى الذى عملت به ممرضة.. وكلهم يبدون صعاليك صغارا ولكنهم هم الأدوات الفعلية للقمع باسم القانون والالتزام باللوائح أيا كانت جنايتها على مصالح الناس أو تدمير مستقبلهم ..

واذا افترضنا أن هذا هو «المعسكر الشرير» – رغم أنه ليس شريراً فى الواقع بالمعنى الدرامى وأنما بمجرد تحوله الملتزم حرفياً وغير الواعى إلى جزء من «قوة النظام» – فاننا نجد فى مواجهته «معسكرا خيرا» فى منتهى الضعف والسلبية ..

رغم أنهم جميعاً طيبون بلا شك بدءاً من بائع الكشرى فى محطة أوتوبيس العتبة (محمد رضا) الذى تكتسب نعيمة عيشها فيه.. فهو «كبير المنطقة» كما هو مفترض فى مثل هذه الأجواء الشعبية.. هو رجل طيب بلا جدال وواضح التعاطف مع نعيمة.. ولكنه يكتفى بالفرجة ومراقبة ما يحدث دون أن يحرك ساكنا فلا يبدو أنه يقبل شيئاً أو يرفض شيئاً إلى أن تكتمل الكارثة.. ثم هذا الباحث الجامعى المتخصص الذى يعد رسالة ماچستير فلا يجد فى تصاعد مشكلة انسانية أمامه سوى مجرد «حالة جديدة» يضيفها إلى دراسته. وهو نموذج أكاديمى شائع من أقوى نماذج الفيلم رغم دوره الخاطف.. والأخصائية الأجتماعية للاصلاحية (انعام سالوسة) التى تبدو متعاطفة مع الحالة الإنسانية التى تفحصها ولكنها تكتفى بذلك ولا تحرك الأحداث أو توثر فيها عندما تصطدم بالسلطة العليا.. وهى هنا المديرة.. وحتى أم أمين نفسها.. نموذج السيدة المصرية التى تحرص على مصلحة إبنها بلا شك وتسعى لسعادته ولكنها بالمفهوم الأخلاقى (الأموى) البحت تتخلى عن نعيمة التى كان يمكن أن تصبح زوجة أبنها وترفض أن تمنحها فرصة خلاصها الأخيرة حتى لو دمر هذا التصرف الأنانى مستقبلها كله .

وحتى الشخصية الطيبة الوحيدة التى كانت ايجابية حقا وحاولت أن تقاوم عسف الادارة.. وهى شخصية الباحث الأجتماعى (أحمد راتب).. كان لابد من هزيمتها هى نفسها فى مواجهة منطق (الكرسى) الذى يحكم كل من جلس عليه.. لمجرد أنه جلس عليه.. وهى هزيمة منطقية وايجابية رغم ذلك لأنه قاوم على الأقل !.

– «نشرة نادى السينماء السنة ١٧ – النصف الثانى – العدد ١٢ – ١٤/٩/١٩٨٤».

بيت القاصرات

كان الموضوع فى «بيت القاصرات» قويا أذن بما يكفى ليصنع فيلما ناجحاً حتى على المستوى الجماهيرى.. وكانت صيحته الاجتماعية - بل وذات البعد السياسى على مستوى ما كما قلت فى المقال السابق - كفيلة بجذب أهتمام الناس.. أو على الأقل القطاعات الواعية أو المتقدمة منهم والتى أصبحت تدريجيا ترفض السينما المجانية التى لا تقول شيئاً.. وتقبل أكثر على الأفلام التى تقترب بشكل ما من واقعهم اليومى الحى.. بل وحتى القطاعات الأوسع والأقل وعيا من جمهور السينما التجارية الرخيصة.. أصبحت تلفظ حتى هذه النماذج المكررة التى يبدو وأنها أفلست تماما ولم تعد تجد جديداً تقوله.. فهذه القطاعات المتخلفة نفسها - والتخلف هنا ليس اتهاما وأنما هو تقرير حال - أصبحت تدخل السينما الآن وهى تسأل عن «الموضوع» أو القصة المحبوكة المؤثرة.. وأتصور أنه حتى على هذا المستوى فانها سوف تجد فى «بيت القاصرات» ما يثير أهتمامها..

فضلا عن أنه فيلم حافل فى نفس الوقت بعناصر الجذب الجماهيرية لكل مستوى.. فهو قادر اذن على أرضاء حتى جمهور «الحدوتة» المسلية الذى يستهويه دائماً متابعة «بنت مسكينة فى مواجهة مجتمع ظالم».. ومن يوسف وهبى وحسن الأمام وحتى أحمد فؤاد ..

فلم يكن هناك مبرر أذن لجرعة «التوابل» التى سكبها الفيلم على موضوعه الجاد وباسراف.. ويبدو أن مخرجه أحمد فؤاد الذى يقدم على مغامرة انتاجه بنفسه.. لم يكن مطمئناً تماما إلى كل هذه العناصر الفنية والموضوعية التى تجعل من فيلمه عملاً جيداً ومحترماً.. ولعله خشى أن يحظى فقط باعجاب النقاد والجمهور المثقف ويخسر جمهور «الترسو».. وتجربته السابقة فى الأفلام الكوميدية التى لا يستجيب فيها هذا الجمهور الا للنكتة الصارخة و«الايفيه» الزاعق.. بالغ فى هذه المشهيات إلى

حد يخل تماما بتماسك ومعقولية بل واحترام النصف الأول بالذات.. فجعل شخصية أمين سائق التاكسى (محمود عبد العزيز) محور الاضحاك هذه المرة وفى غيبة الممثلين الكوميديين التقليديين الذين عمل أحمد فؤاد معهم كثيراً.. ولأن محمود عبد العزيز من ناحية ممثل موهوب حقا ويتقدم تقدما حرفياً واضحاً من فيلم إلى آخر ويملك حتى فى تكوينه الشخصى الحقيقى إمكانيات كوميدية.. فلقد استجاب لنزعة (الفارس) الزاعق التى أرادها أحمد فؤاد.. خصوصا وأن فى الفيلم مواقف كثيرة تسمح باستخراج هذا النوع من الأداء الكوميدى.. حتى أننا نحس أن الممثل أضاف من عنده وأطلق العنان لطبيعته أو نزعته فى الأضحاك.. ولكنها تظل مسئولية المخرج بالطبع فى ضرورة السيطرة على الموقف والممثل معاً.. ويبدو أن أحمد فؤاد لم يستطع أن يتخلص من طبيعته الساخرة إلى حد (الفارس) الصارخ فى أفلامه السابقة.. أو أنه لم يستطع أن يستوعب تماما مسألة أن يخرج فيلماً جادا يمكن أن ينجح لأسباب مختلفة غير مجرد استدرار ضحكات الناس ..

وصحيح أن شخصية سائق التاكسى الشاب المندفع محدود الخبرة بالعالم يمكن أن تسمح بشىء من الكوميديا فى تصرفاتها العفوية الأقرب إلى التهور والطيش أحيانا.. ولكن المخرج والممثل معا بالغا فى هذا الاتجاه وعلى حساب الموقف نفسه وتطور الأزمة.. أى على حساب مقتضيات الدراما ..

فنحن قد نحتمل نزوات محمود عبد العزيز فى البداية وهو يخوض مجرد مغامرة عابثة مع فتاة يميل اليها.. وقد نحتمل سخريته بعد ذلك من الروتين والاجراءات المكررة والاصرار القاتل على «ورقة التمغة» فى كل خطوة.. ولكن بعد تطور أزمة فتاته وتعقدها إلى حد وضعها فى مؤسسة الفتيات.. لم يعد الموقف يحتمل نفس المؤثرات الكوميدية بنفس الطيش.. ويصل هذا الطيش إلى قمته فى مغامراته الصبيانية والعبثية فى المستشفى حين يتظاهر بالعمى لكى يتوصل إلى فتاته.. وهو موقف كوميدى فعلا يضحكنا فيه محمود عبد العزيز إلى أقصى حد.. ولكنه موقف لا تحتمله الدراما ولا أزمة الفتاة ولا واقع المستشفى الا اذا كان كل من فيه من أطباء وممرضات ومرضى متخلفين عقليا ..

وفى نفس هذا الاتجاه يحشر المخرج شخصيات كوميدية بلا طائل بل وبلا أى وظيفة درامية.. مثل سيف الله مختار فى مشهده الوحيد السخيف.. وفاروق فلوكس الذى يعطل تدفق الحدث من أجل وهم الاضحاك وفى ذروة موقف عصيب لا يسمح

بذلك وعندما كان السائق يحاول اللحاق بالتاكسى بعربة البوليس التى تحمل فتاته إلى المؤسسة ..

وهذه هى الهنات البسيطة التى تعترض مجرى الفيلم والتى بحذفها يكتمل السياق تماما ويتماسك ويسترد النصف الأول حديثه وعمقه الذى يحققة النصف الثانى ..

ويبقى الحديث عن العناصر الفنية التى يسيطر عليها أحمد فؤاد كمخرج فى أحسن حالاته وفى أحسن أفلامه على الأطلاق.. ومع المصور سعيد شيمى الذى نلاحظ مستوى فى توظيف أضاءة النصف الثانى دراميا وجماليا بأفضل مما يفعل فى النصف الأول.. ربما لأنه هو نفسه لم يكن فى النصف الأول يأخذ الفيلم على محمل الجد.. اذا كان هذا من حق مدير التصوير بالطبع وهو ليس كذلك.. ولكن يبدو أنه عندما تبلورت الأشياء فى النصف الثانى ووجد نفسه يعمل مع مخرج جاد وفى موضوع مختلف.. طور أسلوبه على الفور وبدأ أستخداما أكثر جدية لأدوات التصوير ..

وعلى نفس المستوى يحقق المونتير عادل منير ايقاعا شديد السلاسة والتدفق ومن أجل فيلم متماسك ومثير تماما، وكل مواقفه ولحظاته الضاحكة أو المأسلوية محبوكة تماما وبتوقيت مدروس حقا.. لا تعطله سوى مشاهد (الفارس) التى تحدثنا عنها والتى كان يمكن أن يخفف منها لو أن المخرج - وهو المنتج أيضاً - أطلق يديه ..

لا ترتفع موسيقى جمال سلامة إلى نفس المستوى.. حيث نحس من ناحية أنها مألوفة أو مكررة.. وحيث تميل من ناحية أخرى إلى «التفسير السهل» للدراما عند بعض الحرفيين وهو تحويلها إلى ميلودراما.. فضلا عن امتداد مساحة الموسيقى على طول الفيلم حتى حين لم تكن بعض المواقف فى حاجة إلى ذلك.. وهذه هى مسئولية المخرج.. لأن كثيرا من مخرجينا لم يقتنعوا بعد بأن «لغة الصمت» يمكن أن تكون أبلغ أحيانا .

أفضل عناصر الفيلم على الإطلاق بعد قوة السيناريو وجرأته هو التمثيل.. واذا كان محمود عبد العزيز يخطو خطوة أخرى نحو السيطرة الحرفية على أدوات التعبير كاشفاً هذه المرة عن الجانب الكوميدى الذى تحدثنا عنه والذى كشف عن بعضه من قبل فى فيلم **«العار»**.. فإن أكتشاف «بيت القاصرات» ومفاجأته هى النجمة الجديدة الشابة سماح أنور التى فرضت نفسها بوضوح فى أدوارها

الصغيرة السابقة من قبل فى بعض أعمالها فى التليفزيون.. ولكنها تحمل هنا ولأول مرة عبء فيلم كامل على كتفيها وتؤدى كل مواقفة المتباينة بثبات وتلقائية متمكنة تدفعنا إلى تصديقها.. وكنموذج فى تفس الوقت للفتاة المصرية الجديدة القوية والمقتحمة وأتنبأ لها بمكان لامع بين ممثلات المستقبل.. وأن هذا لا ينقص من قيمة كل الفتيات الأخريات اللاتى سيطر عليهم أحمد فؤاد بتمكن واستخرج أفضل أمكنياتهم وبالذات الفت أمام التى أدت دور (فواكه) .

– نشرة نادى السينما – النصف الثانى – العدد ١٥ – ١٥ / ١٠ / ١٩٨٤.

«النمـــر الأســـود»

فيلم جدير بعودة المخرج الكبير

عندما غاب أسم عاطف سالم عن الشاشة لعدة سنوات بعد آخر أفلامه ولعدة أسباب متعلقة بظروف الإنتاج وأزمة العثور على النص.. كانت هذه خسارة أكيدة للسينما المصرية.. فعاطف سالم واحد من جيل الكبار الذين اذا توقفوا عن العمل.. فلابد أن يكون «فيه حاجة غلط» فى السينما المصرية وليس فى هؤلاء الكبار.. وعندما عاد عاطف سالم أخيراً بفيلم **«النمر الأسود»** كان هذا مكسباً أكيداً أيضاً لهذه السينما.. ومن حسن الحظ أن جاء الفيلم جديراً بالعودة.. وتفسيرا مقنعا لسنوات الغياب !.

والمفارقة الغريبة أن المخرج الذى توقف لبضع سنوات بسبب أزمة النصوص.. يعيده إلى السينما نص لم يكن يتوقع أحد أن يصلح للسينما . ربما حتى ولا كاتبه نفسه.. فأحمد أبو الفتح كاتب سياسى مخضرم لم يعرف عنه أحد أنه كاتب قصة.. ولعل «النمر الأسود» هى القصة الوحيدة التى كتبها فى حياته.. وعندما قرأناها مسلسلة فى «الأهرام» لم تكن تنطبق عليها تماما الشروط الفنية للقصة بقدر ما كانت أقرب إلى الحكاية التسجيلية لمغامرة حقيقية مذهلة لشاب مصرى حقيقى أسمه محمد حسن يكرر مرة أخرى أسطورة المصرى القادر على صنع المعجزات عندما يريد ذلك.. والذى يملك فى أعماقه تلك الطاقة الخرافية على العمل والصبر والانتظار والانتصار معا على كل ما يبدو مستحيلا ورغم أنه قد لايبدو عليه ذلك ابداً للذين ينظرون إلى المصرى «من الخارج»... ومنذ بناة الهرم وإلى طه حسين ..

وقصة محمد حسن هى شىء قريب من ذلك.. فهو عامل خراطة أمي لا يعرف حتى القراءة ولا الكتابة بالعربية.. ثم هو فقير إلى حد لا يسمح له حتى بالسفر إلى

شبرا الخيمة.. ومع ذلك فعندما تتاح له وفى ظروف لا يسهل تصديقها.. أن يسافر إلى أوروبا ليعمل فى أحد مصانعها.. فانه لا يتفوق فقط فى حدود مهنته ويتخطى عقبة اللغة ويصبح بعد ذلك ثريا كبيرا فى ذلك المجتمع الشرس.. وانما يصبح فى نفس الوقت ملاكما قويا تعرفه الأوساط الرياضية هناك باسم «النمر الأسود» ..

وتلك هى باختصار خطوط القصة الرئيسية.. ولو لم أر بنفسى محمد حسن الحقيقى وهو يتحدث فى التليفزيون المصرى منذ قريب هو وزوجته السويدية.. لما صدقت أحمد أبو الفتح ولا صدقت فيلم عاطف سالم.. ولكنها إحدى صور العبقرية المصرية الفطرية الاغرب من الخيال.. وهو أحد الغاز هذا الشعب الخرافية !.

ولكن عظم التجربة الحقيقية وخصوصيتها.. أتصور أن تحويل القصة المكتوبة نفسها إلى عمل سينمائى كان كما قلت مهمة صعبة.. ومن هنا تجئ أهمية الجهد الهائل الذى بذله بشير الديك فى كتابة السيناريو والحوار.. ومعه بالطبع خبرة عاطف سالم القديمة فى فن «حكاية القصة».. بحيث أصبحنا أمام عمل درامى متكامل إلى حد كبير يفيض بالحيوية والتشويق والاثارة حتى الثلث الأخير الذى أفلتت فيه الخيوط منهما إلى حد مخل ببناء الفيلم وايقاعه وتماسكه .

وفى البداية لابد أن نشيد بجرأة عاطف سالم كمخرج – وكمنتج أيضاً هذه المرة – فى العودة إلى السينما بتجربة صعبة كهذه.. يتم التصوير فى اغلبها فى الخارج.. وبموضوع صعب هو فى ذاته بحيث لا يقتصر خروج الكاميرا إلى أوروبا مجرد التصوير السياحى السطحى والعابر والذى لا يلعب فيه المكان وظيفة درامية ضرورية بقدر ما يبقى مجرد خلفية شكلية «عبيطة» لقصة الحب التقليدية أو حتى للاغانى.. أما فى «النمر الأسود» فيلعب «المكان» – أي أوروبا – الوظيفة الدرامية الأساسية التى تقوم عليها فكرة الفيلم كلها.. فالمكان هنا هو المجتمع المختلف والغربة الوحشية القاسية بعلاقاتها وناسها وتقاليدها التى يصطدم بها من أول لحظة محمد حسن الشاب المصرى المتدين الأمى الوحيد العاجز الذى عليه رغم كل ذلك أن يواجهها وينتصر ..

ولذلك أتصور أن تنفيذ معظم مساحة الفيلم بظروفه الصعبة تلك فى المانيا لم يكن مغامرة أقل جرأة وطموحا من تجربة محمد حسن نفسه.. وهى ليست جديدة على عاطف سالم الذى صور من قبل **«قاهر الظلام»** فى فرنسا ولكن التجربة أنضج هذه المرة بكثير حتى بالنسبة لمستواه التكنيكى هو نفسه ..

ودراما **«النمر الأسود»** الخافتة إلى حد ما لانها تظل أقرب إلى «السيرة الشخصية» لبطلها.. تبدأ فى ثلثها الأول بداية قوية جدا على المستوى السينمائى.. وحيث نتابع بدء مغامرة محمد حسن مع أسرته الفقيرة منذ إعداد «البازابورت» وكتابة بطاقات اللغة الأنجليزية ليتفاهم بها فى الخارج وإلى إقلاع السفينة.. ففى هذا الجزء فطرة وحيوية تلقائية متدفقة وبسيطة ومليئة بالعذوبة.. ولحظات أحمد زكى على السفينة وحيدا ضائعاً لا يعرف شيئاً ولا أحدا ولا يكف رغم ذلك عن محاولة الاتصال بالبشر.. هى لحظات نادرة من أجمل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. يؤكد فيها هذا الممثل الموهوب حقيقة مدى عبقريته خصوصا وهو يحدث نفسه وحيدا عاجزاً عن اقتحام هذا العالم الغريب.. ويعود فيها عاطف سالم هذا المخرج العظيم القديم الذى نعرفه.. كما يتفوق سمير فرج إلى أقصى حد فى تصوير مشاهد السفينة بأضوائها وظلالها وسحب غروبها الحزينة التى تعكس وحدة البطل ووحشته.. وإن كنت لا أرى أية ضرورة درامية لان يتذكر الشاب صوراًمن حياته الماضية فى «فلاشات» نراها نحن معه بالصورة لتقطع تدفق اللحظة.. فليس ضروريا دائماً أن نرى مع البطل كل ما يتذكره.. فضلا عن وقوع عاطف سالم فى خطأ اختيار صبى نوبى ليلعب طفولة أحمد زكى.. فتقاطيعه مصرية وسيمة سمراء حقا ولكنها ليست نوبية بحال من الأحوال.. وليس كل من هو أسمر من أصل نوبى بالضرورة ..

ويقفز السيناريو بعد ذلك قفزة مخلة بالسياق وبالمنطق من السفينة إلى محطة القطار.. ثم من محطة القطار إلى المصنع قفزات مباشرة سريعة لا تتفق مع تفصيل حيرته الأولى على السفينة.. فلا ندرى كيف وصل الشاب الغريب إلى هذه الأماكن بهذه السهولة.. ولا كيف عثر على أول مسكن.. وإن كان كل ما يحدث بعد ذلك منطقياً.. محاولاته للتفاهم مع الجارة الالمانية العجوز فى مشهد أنسانى رائع وهو يسألها عن كبريت.. وهو مشهد تتجلى فيه براعة أحمد زكى وتلقائيته وبساطته إلى أقصى حد.. ومع سيطرته على أدواته كممثل يجيد صنعته فى نفس الوقت.. ثم مشهد تعرفه على جارته الآلمانية الجميلة.. (وفاء سالم).. وتطور قصة الحب بينهما.. بل ويبدو منطقياً حتى ما يحدث له فى المصنع من تحرش العامل الالمانى ولاسباب عنصرية كريهة.. والمعركة بينهما.. واكتشاف موهبته فى الملاكمة.. وتعرفه على المدرب اليونانى أحمد مظهر الذى عاش سنوات فى الاسكندرية.. ولكن مالم يكن

منطقياً أن تكون عربيته بهذه الطلاقة وبلا أى لكنه «خواجات» واحدة.. ثم هذا الموقف العدائى المستمر من العامل الالمانى الكريه.. الذى بدا كأن بينه وبين هذا العامل «النجرو» ثارا شخصيا جعله يتفرغ له ويكرر مشاحناته معه بكثير من المبالغة..

ويبدو تطور قصة الحب بين الشاب المصرى والفتاة الألمانية منطقيا حتى إلى لحظة رفض أبيها المتعصب زواجها منه.. وحتى لحظة سماعه بهزيمة ٦٧ يبدو رد فعله وغضبه وحزنه منطقيا.. وإن كان المخرج قد شحن بطله وشحننا معه أكثر من اللازم لكى ينتهى الموقف إلى لا شىء.. فلم يفعل محمد حسن شيئاً ولم يعد إلى مصر بمجرد أن سمع أنه سيصبح أبا.. وهنا نتساءل أذن عن ضرورة هذا الشحن الزائد.. لان الغلطة الغريبة التى لا ندرى كيف وقع عاطف سالم فيها هى اعطاؤه للموضوع الشخصى تماما لقصة نجاح شاب مصرى فى الخارج - وهى مسألة يصنعها آلاف المصريين يوميا فى العالم كله - أبعادا قومية ضخمة جدا.. وذلك باستخدامه الأغانى والاناشيد الوطنية طول الوقت.. وهى أسخف ما فى الفيلم من الناحية الفنية.. لانها تعطى معنى التعليق المباشر فى الافلام التسجيلية.. ولكنها هنا بلا مبرر فنى مقنع.. حيث قصة الكفاح وحدها قوية ومثيرة للاعجاب بمصر بما يكفى.. وطبيعى أن يتذكر كل مصرى يعمل فى الخارج وطنه وأن يستلهمه وأن يكافح ويحتمل باسمه وتحت رايته.. ولكنها تظل مشاعر داخلية مشتعلة كاللهب وليس ضروريا التعبير عنها بالاناشيد.. ومن المضحك أن نتخيل مصريا يغنى فى الخارج «يا احلى اسم فى الوجود» لان هذا التعبير المباشر أقرب إلى المراهقة منه إلى الاحساس الحقيقى بالوطن ..

فى الثلث الأخير من الفيلم تفلت الخيوط كما قلت من المخرج وكاتب السيناريو ويختل الإيقاع تماما للأسف.. فلا نبقى أمام نفس النسيج المتدفق والمتماسك والمقنع.. حتى يخيل الينا أن صانعى الفيلم أصيبوا فجأة «بالتعب» لسبب ما.. وحيث نرى محمد حسن وقد تزوج وانجب بعون الله وأصبح ثريا صاحب مصانع بعد أن أصبح بطلا للملاكمة.. لا ندرى كيف وسط هذه الصعوبات كلها وفى مجتمع وحشى يناصبه العداء من أول لحظة.. فهى معجزة مجهولة التفاصيل حدثت وجعلته رجل أعمال كبيرا وقفزت به السنوات فجأة إلى أن أصبح كهلا أشيب الشعر يتكلم بالتليفونات بكل لغات العالم وفى أضعف مشاهد الفيلم ..

ولكن مع هذه الملاحظات كلها يبقى «النمر الأسود» عملا هاما جدا فى السينما المصرية ومن أفضل ما قدمته فى السنوات الأخيرة.. وهو جدير بعودة عاطف سالم.. وتأكيد جديد على موهبة أحمد زكى وقدرته الهائلة على التلون فى كل الشخصيات والمواقف وتجدده الدائم كممثل خطير حقا من أثرى مواهب السينما المصرية حاليا.. وإلى جانبه تقف وتصمد وفاء سالم اكتشاف عاطف سالم الذى لا يكف أبداً عن الاكتشافات.. ودورها الأول هذا هو امتحانها الصعب الذى تنجح فيه كوجه جديد جميل نجحت إلى حد كبير فى أداء كل الانفعالات المطلوبة منها فى حدود دورها ومن اقصى المرح إلى أقصى الحزن.. ولكن عليها أن تعرف بذكاء كيف تستفيد من فرصتها الأولى الكبيرة هذه.. وحيث يصبح سؤالها الخطير القادم: ماذا تفعل بعد ذلك ؟..

- مجلة «الإذاعة» - ٢٩ / ٩ / ١٩٨٤.

«الحـــريف»

مغامرة سينمائية جرئية.. فى قاع المدينة!

فى فيلم «**الحريف**» أكثر من مغامرة تلفت النظر.. مغامرة الانتاج.. ثم مغامرة نوعية الفيلم نفسه.. فى ظروف الإنتاج التجارى التى نعرفها أحس بعض السينمائيين الشبان أو الجدد نسبيا انهم محاصرون بقوالب للنجوم والموضوعات ومقاييس الشباك لابد أن يخضعوا لها فى النهاية مهما حاولوا التجديد أو الخروج من الدائرة.. ولانهم اصدقاء أساسا وعملوا معا فى عدة أفلام.. فلقد تصوروا أنهم بروح *الصداقة* هذه يمكن أن يبحثوا عن شكل انتاج جديد يتحملون مسئوليته بانفسهم ويصبحون احرارا إلى حد ما فى اختيار الموضوعات وأسلوب العمل.. اذا ما تنازلوا عن اجورهم الخاصة وعن مقاييس الربح المعروفة.. مقابل أن يتمكنوا ولو مرة من صنع فيلم غير تقليدى ولو على سبيل التجربة ..

وهكذا تشكلت مجموعة «الصحبة» من المخرج محمد خان والمخرج عاطف الطيب وكاتب السيناريو بشير الديك والمونتيرة نادية شكرى.. ومعهم المصور سعيد شيمى كمشارك من الخارج.. ولا أحد منهم لم يعمل مع الآخر فى أفلام السابقة.. فعنصر التآلف والفهم المتبادل متوفر اذن من البداية.. والتنازل عن الاجر إلى أن يجئ الايراد بعد عرض الفيلم.. يوفر جزءاً من الميزانية.. ويبقى البحث عن وسائل تمويل تقليدية هنا أو هناك.. ولكن يتحقق من هذا الأسلوب الجديد فى الأنتاج.. قدر لا بأس به من حرية العمل.. وهو نوع من «الانتاج المستقل» نسبيا قامت عليه بعض تجارب السينما الجديدة فى أوروبا – وبالذات فى ألمانيا الغربيه – بل وأصبح يقدم الآن أفضل الأفلام الأمريكية نفسها التى يصنعها سينمائيون شبان يتحررون كثيرا من قيود شركات هوليود الضخمة ..

بل أن مغامرة انتاج «الصحبة» تعيد إلى الأذهان بعض محاولات الشبان فى مصر نفسها للبحث عن اساليب أنتاج مختلفة.. وكانت قد وصلت لقمتها فى تجربة «جماعة السينما الجديدة» التى انتجت فيلمين بالفعل فى بداية السبعينات.. ثم كان لابد أن تتوقف لاسباب عديدة ..

والتجربة تحقق قدراً من التفاهم بين مجموعات سينمائية متآلفة وتريد المغامرة دون أن تبحث عن الربح بنفس المقاييس الجشعة للسينما التجارية على الأقل.. وهى مغامرات تظهر بين حين وآخر فى السينما المصرية وتنهزم فى النهاية تحت ضغوط هيكل الانتاج التقليدى من ناحية.. وخذلان الجمهور نفسه لها من ناحية أخرى.. لانه تعود على قوالب الحدوتة السهلة ومغريات السينما الرديئة التى من الصعب أن نصدمه بالتخلى عنها فجأة وإن كان لابد أن يهجرها هو نفسه تدريجيا اذا ما قدمنا له البديل الأفضل والامتع فى نفس الوقت.. ومن هنا قد لا تكون تجربة مجموعة «الصحبة» فى فيلم **«الحريف»** قد نجحت تماما بمقاييس بعض «تجار السينما».. ولكن لا يمكن اعتبارها قد فشلت.. لانها حققت بلاشك مكسباً أدبياً وفنيا كبيراً.. ولا يمكن أن تكون خسرت ماديا.. فلابد أنها غطت نفسها وحققت بعض العائد.. ولكن ليس العائد الجشع الذى يسعى له منتجو «اخطف واجرى».. ومن هنا تستحق مجموعة «الصحبة» التحية.. فيكفى أنهم قدموا فيلماً نظيفاً على أعلى مستوى فنى.. وليس عيبه أنه لم يعجب البعض لمجرد أنهم حبسوا أنفسهم فى قوالب السينما السهلة.. فالتخلف هنا هو عيبهم هم ..!

ويقودنا هذا إلى المغامرة الثانية.. موضوع وأسلوب الفيلم نفسه.. وحيث يتساءل البعض مثلا – حتى من بين أدعياء نقد الأفلام – عن البناء الدرامى فى فيلم «الحريف».. بينما هم يتساءلون أساسا عن «الحدوتة» ..

بالمنطق البدائى القاصر قد تتوفر «الحدوتة» فى أفلام إسماعيل ياسين بأكثر مما تتوفر فى «الحريف».. ولكنها تظل أفلام حواديت مثل «أمنا الغولة» دون أن تصبح أعمالاً فنية.. بينما «الحريف» هو عمل فنى جميل حقا ومن أمتع وأجرأ أفلام السينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة على الأقل.. مثله مثل نماذج قليلة أخرى من أفلام هذه السنوات.. وهو أذا كان قد خرج عن قواعد السرد العادى للحدوته والبداية والوسط والنهاية و «الأزمة» بالمنطق الدرامى «المدرسى».. فلانه يبحث عن أسلوبه الخاص فى السرد والبناء وفى محاولة للاقتراب من الدراما السينمائية

الخاصة.. وهى مسألة أصبحت طبيعية جداً فى كثير من المدارس السينمائية الجديدة فى العالم المتقدم.. ولم يعد أحد يناقشها.. لان المتفرج «المتقدم» أصبح يفهمها ويتقبلها ويسمح للفنان بحق التجديد والمغامرة ..

ومع ذلك فان «الحريف» لايقع فى خطأ تجاهل الواقع المصرى والمشاهد المصرى نفسه.. فهو لا يتعالى على أحد ولا يقدم الغازا ولا يقلد بيرجمان أو فيللينى.. بل إن تقديرى الشخصى أنه عمل بسيط جداً ومفهوم بل وأن به «حدوته» أيضاً ولكن فقط من نوع مختلف.. بل أن ما هو أكثر من ذلك أنه فيلم شعبى أيضاً .

فهو يدور فى حوارى القاهرة.. وبطله لاعب كرة شراب من النوع الشائع جداً فى الحارة المصرية.. وقد تكون أحدى تنازلات مجموعة «الصحبة» هذه أنها لجأت أيضاً إلى «نظام النجوم» حينما جعلت عادل أمام أنجح نجم شعبى فى مصر الان هو بطل الفيلم.. ربما لانها لم يكن ممكنا أن تجازف أيضاً بممثل مجهول لتزيد من حجم «مغامرات» الفيلم الخطيرة.. وربما لان عادل أمام كان مناسباً جداً للشخصية وادى أحد أفضل ادواره فى السنوات الأخيرة وباقتدار كبير حقا فلم نحس أنه مجرد «نجم شباك» مفروض على الفيلم .

وفى تقديرى الشخصى أيضاً أن موضوع «الحريف» قوى جداً ومصرى جداً.. بل ومرتبط جداً بما يجرى فى مصر الآن.. ولكن بما يجرى تحت السطح ربما دون أن يحسه أحد بقوة كما نرى فى بعض الأفلام «الزاعقة».. فهو ينزل ويجرأة إلى الحوارى والبيوت الضيقة.. بل ويختار شخصياته كلها من النماذج «الصغيرة».. أى التى تعيش على هامش المدينة تلتقط رزقها وفرصتها فى الحياة يوما بيوم ومن هنا أو هناك.. فهو فيلم يتحدث بشخصياته أذن وبيوته وحواريه ومشاكله عن «العالم السفلى» أو الوجه الذى قد نمر به أحيانا فنراه من نوافذ سياراتنا ولكن دون أن نعرفه.. فهو عالم «قاع المدينة» بناسها وحكاياتها الصغيرة وحواريها الضيقة ومقاهيها التعيسة التى رفضها البعض باشمئزاز لانها ضيقة وقذرة وكأنها ليست كذلك فى الواقع.. أو كأنه من المفروض أن نتحدث فقط عن لاعب كرة شراب، ولكن فى شوارع جاردن سيتى.!.

والدراما فى «الحريف» غير تقليدية فعلا لانها دراما «الشخصية الواحدة» وما يدور حولها من «شرائح» صغيرة.. فليس هناك حدث درامى واحد كبير يتصاعد كلاسيكيا.. وانما شرائح من الأحداث والشخصيات الصغيرة تتراكم وتتجاور حول



«الحريف - إخراج محمد خان ١٩٨٤.

أزمة الشخصية الواحدة.. وكلها ترديد أو انعكاس أو إضافة لهذه الأزمة الأساسية.. ولكنها تعطى فى مجموعها صورة عن أزمة كاملة وظروف إجتماعية محددة .

وأزمة فارس (عادل أمام) فى «الحريف» هى باختصار أزمة «الإنسان الصغير» المحبط على كل المستويات.. وهو «صغير» بمعنى أنه من الشرائح الضعيفة جداً التى تركها المجتمع فى قاعه أو على هامشه تماما ودون أن تملك شيئاً على الإطلاق تواجه به ضغوط هذا المجتمع.. ولكنه لا يتوقف أبداً عن محاولة الصعود إلى السطح بحثاً عن الحب أو البيت من ناحية.. وعن ظروف حياة أفضل من ناحية أخرى.. ولذلك فهناك ما يربطه بشخصية فارس أيضاً (أحمد زكى) فى فيلم محمد خان الآخر **«طائر على الطريق»**.. وربما كان هذا هو السبب فى اختيار نفس الأسم ..

إن عادل أمام هنا هو عامل صغير جداً فى ورشة أحذية.. انتهت كل محاولاته فى الحياة بالفشل.. فهو فشل فى حياته الزوجية.. مطلق من زوجته العاملة أيضاً (فردوس عبد الحميد) ولكنه دائم الحنين اليها وإلى ابنه الصغير منها.. ثم هو فاشل على مستوى لعب الكرة بعد أن تم طرده من النادى الذى كان يلعب فيه ودون أن يصبح أبداً لاعبا كبيرا يراه ابنه فى التليفزيون.. وانحدر به الحال إلى أن يلعب

الكرة الشراب كلاعب محترف تدور حوله المراهنات فى العالم السرى أيضاً لمباريات الحوارى و «المافيا» التى تحكمها وتغش فيها أحيانا.. ثم هو فاشل أيضاً فى عمله فى ورشة الأحذية وإلى حد طرده منها.. وهو نموذج للشخصية المتمردة الخشنة.. دون أن نعرف أسباب تمردها لانها لا تملك الوعى بأزمتها الحقيقية.. ولكنه يحل مشاكله بالطريقة الوحيدة التى تعرفها وهى «الضرب».. ضرب مدرب الكرة وضرب زوجته معاً.. فهو نموذج مناقض للبطل الطيب الوسيم العاقل أو «أنتى هيرو».. ولكنه ليس شريراً بل يحمل فى أعماقه كل مقومات الطيبة والخير لو وجد الفرصة.. ولذلك تفلت منه أحيانا كثير من مواقف الشهامة رغم مظهره العنيف.. وتقابله على مستوى آخر نماذج هامشية أيضاً «للصعاليك» الصغار.. جاره فى مسكن السطوح (نجاح الموجى) الذى يضطر لقتل جارته الثرية ويحاول قتل زوجته حين يحكم الحصار من حوله نتيجة لظروفه المادية التعيسة.. والجارة الأخرى فتاة الليل.. والعاملة المطلقة زميلته فى الورشة «زيزى مصطفى» التى تعوض فشلها وحرمانها بأن تقيم علاقة معه أو مع غيره.. ثم قريبه الشاب القادم من القرية باحثا عن فرصة هو الآخر فى القاهرة (حمدى الوزير) لكى تتكررمأساة فارس نفسه من جديد.. وحتى سمسار مباريات الكرة (عبد الله فرغلى) الاعرج الذى يلتقط رزقه بغش المباريات واللعب على الجواد الرابح دائماً ..

كلها شخصيات محبطة مهزومة على مستوى ومن القاع.. يواجهها ومن نفس القاع نموذج الشاب الضائع أيضاً ولكن الذى «لحق نفسه» فتزوج امرأة ثرية واثرى هو نفسه من تهريب السيارات (فاروق يوسف).. فلقد أصبحت هذه هى الوسيلة الوحيدة للنجاة والثراء فى ظروف اختلت فيها قيم العمل الشريف والربح والصعود حتى أوشك أن تجرف الجميع ..

فى الفيلم أزمة حقيقية وصراع اذن وافكار قوية عن واقعنا الحالى ولكن التى ربما صدمتنا قليلا لاننا لا نعرفها أو ربما لاننا نراها لأول مرة فى شكل «سينما» تصدمنا أو تدهشنا.. خصوصا عندما تنتهى كل محاولات فارس من أجل استجماع اشلاء حياته العائلية والعاطفية والمهنية من جديد.. بأن يفشل كعامل احذية وكلاعب كرة معا.. ولا يجد بابا مفتوحا سوى أن يثرى هو أيضاً من تهريب السيارات !.

وهى لست نهاية متشائمة أو انهزامية.. بقدر ما هى نظرة جريئة متأملة وصيحة تحذير.. وسيناريو بشير الديك على مستوى هذا الفهم الجديد للدراما السينمائية هو

عمل محكم وجيد وجرئ تماما.. وإن كنت لا أرى ضرورة كافية لجريمة القتل وماتبعها من تحقيقات بوليسية شغلتنا عن جو الفيلم الأصلى.. وقدرة محمد خان التكنيكية هى فى قمتها هنا كمخرج متمكن جداً من أدواته ومن جرأته على الموضوعات الصعبة فى الشوارع والبيوت الضيقة ومعه أفضل مصور لهذا النوع من أفلام الكاميرا الحية دائمة الحركة سعيد شيمى.. وبايقاع محكم ومتدفق لاتفلت منه لحظة ايقاع واحدة لنادية شكرى.. وحيث يكشف عادل أمام عن وجه آخر من وجوه موهبته الكبيرة فى دور يعتمد على المشاعر الداخلية لشخصية مشحونة بالتمرد الدفين التى يؤديها هذا الممثل العظيم حقا بفهم كامل للشخصية وسيطرة فائقة على أدوات المعايشة والتعبير.. وبجرأة أيضاً على كسر الصورة التقليدية التى ينتظرها جمهور عادل أمام الذى يصبح هنا وبالذات فى مشهد سماعه بموت أمه ممثلا عالمياً حقا وبكل المقاييس.. وإن كانت فردوس عبد الحميد لاتفاجئنا فى هذا الفيلم بشىء خاص لأن موهبتها أكبر بالتأكيد من هذا الدور.. فان مشهدا واحداً لنجاح الموجى وهو يبكى فى ميدان العتبة بعد خروجه من قسم البوليس هو الذى يفاجئنا حقا بصورة مختلفة لممثل كبير !.

- مجلة «الإذاعة» - ٦ / ١٠ / ١٩٨٤.

فى «بيت القاضى»

الجميع يواجهون الحقيقة.. وبشجاعة!

فى فيلم **«بيت القاضى»** نكتشف أحمد السبعاوى مخرجاً ربما لأول مرة.. فالرجل الذى عمل مساعداً لكبار المخرجين لسنوات لاحصر لها.. ثم تحول هو نفسه إلى مخرج لأفلام لا حصر لها.. حتى يكاد يصبح الأن أكثر الأسماء تردداً على الشاشة المصرية لكثرة ما يقدمه من أفلام.. لم يستطع رغم كل ذلك أن يقدم نفسه كمخرج له أسلوب أو له بصمة.. وانتقل بين كل نوعيات الأفلام المصرية دون أن نتبين له خطا مميزاً أو اجتهاداً فى البحث عن رؤية أو تصور تكنيكى ومبتكر فى تنفيذ كل ما يعهد اليه به من أفلام وبنفس الأسلوب الذى يكتفى من السينما بنفس المفهوم «الميكانيكى» فى «التنفيذ» وليس فى الاخراج.. وهناك فرق..

ولكننا نحس فى «بيت القاضى» بأحمد سبعاوى مختلف إلى حد واضح.. فهنا محاولة – ربما لأول مرة – لتطوير أسلوب تعامله مع الكاميرا ومع الممثلين ومع الحدث الذى يقدمه ومع الإيقاع بحيث نصبح أمام مخرج مجتهد فعلا ويملك تصوراً مدروساً لكل لقطة: كيف تبدأ وكيف تعمل الكاميرا وكيف تتحرك وكيف يختلف تكوين الصورة وعلاقة الممثل بالكاميرا وبالتالى بالكادر.. ثم كيف يتطور هذا كله من بداية اللقطة إلى نهايتها ثم بين علاقة كل لقطة بالأخرى فى مشهد ثم فى بناء متكامل لفيلم.. وهذه إضافات لأحمد السبعاوى فى «بيت القاضى» أتصور أنها كانت مفتقدة فى أفلامه السابقة.. أو ربما كانت موجودة وأنا الذى لم أكن أراها !.

والمسألة واضحة هذه المرة أيضاً.. وكما أكدتها عدة أفلام ظهرت أخيراً.. وهى أن أهم شىء فى السينما فى مصر أو العالم – هو ما يسميه المحترفون «بالورق».. أى النص نفسه أو الموضوع الذى يتناوله الفيلم.. فاذا كان موضوعاً جيداً وذا قيمة

ويتحدث عن أشياء تعنى الناس وتحدثهم عن حياتهم.. فان تكنيك الاخراج هنا يأتى فى المرتبة الثانية.. بمعنى أن المشاهد أو الناقد يمكن أن يتغاضى عن مستوى التكنيك.. لان القضية لا تصبح هنا قضية تكنيك متقدم أو متخلف بقدر ما تصبح قضية ماذا يقول الفيلم للناس من خلال أى تكنيك.. وهذه مسألة هامة جداً فى سينما العالم الثالث كله حيث يصبح دور السينما ورسالتها الأولى هو تنوير الناس وايقاظهم وليس مجرد استعراض بعض شباب السينما الدارسين فى أوروبا لعضلاتهم الفنية الذين يؤكدون بها مدى أعجابهم ببرجمان وفيلليني.. هذا اذا تصورنا أصلا إمكانية الفصل بين الشكل والموضوع عند أى مخرج صاحب رؤية واضحة وناضجة .

ولكن هذه قضية أخرى معقدة جدا لا نريد أن تشغلنا عن موضوعنا الأصلى أكثر من ذلك.. وهو أن أحمد السبعاوى فى «بيت القاضي» فى أحسن مستوياته التكنيكية عن كل أفلامه السابقة – وأكرر: مستوياته هو – لانه وجد هذه المرة سيناريو يضطره إلى أن يستخرج أفضل ما عنده.. وأن يتعامل معه ربما لأول مرة بمحاولة للتعامل معه فنيا وليس «تنفيذيا».. اذا كان هذا الكلام مفهوما بالطبع !.

والسيناريو الذى كتبه كاتب مخضرم مثل عبد الحى أديب يملك خبرة تكنيكية كبيرة وعريقة ويحمل فى نفس الوقت رؤية أجتماعية واضحة ومحددة وجريئة وفيها كثير من الوعى ولها جذور قديمة أيضاً فى عمله الطويل.. رغم ما تجرفه إليه أحيانا السينما التجارية.. هذا السيناريو المأخوذ عن رواية إسماعيل ولى الدين.. هو البطل الأساسى فى هذا الفيلم.. وهو الذى يجعله أحد الأفلام السياسية القليلة فى السينما المصرية.. بل أنه فيلم سياسى حتى بالمعنى المباشر والقوى الذى لا يحتمل أى غموض أو مساومة أو لعب على كل الحبال.. لانه يقتحم لحظة حقيقية حية يعيشها المجتمع المصرى الآن وبعد حرب أكتوبر بالتحديد... ويضع اطرافه كلها فى مواجهة بعضهم البعض وفى محاولة صريحة وإلى حد العنف أحيانا للبحث عن حقيقة ما حدث لكل أطراف هذا المجتمع.. ولكى ينحاز الفيلم بوضوح وبحسم للموقف الذى يعلنه بشجاعة.. فهو مع حرب أكتوبر الابطال والشهداء.. وهو مع ثورة يوليو العدالة والاشتراكية وحق الناس فى أن يعيشوا مجتمعاً جديدا أكثر تقدما وأكثر حرية.. ثم هو مع الصغار ضد الكبار من حاملى السياط أيا كان شكلهم.. وحتى لو كانت سياطا فى ايدى مجرد «صول» صغير فى قسم بوليس.. ولكنه فى نفس الوقت



«بيت القاضى - إخراج أحمد السبعاوى - ١٩٨٤.

وبوضوح ضد كل الذين حاولوا أن يستثمروا بطولات أكتوبر لمنافعهم الشخصية الصغيرة.. والذين حاولوا ومازالوا أن يستغلوا الناس ويقمعوهم ويضللوهم وأن يشغلوهم عن مشاكلهم الحقيقية بمشاكل وهمية لكى يقيدوا حركة المجتمع.. ومن تجار المخدرات إلى أدعياء الديموقواطية ومحترفى الإنتخابات إلى المتاجرين بالنزعة الدينية الصادقة والحقيقية عند المصريين لكى يحرفوها عن قيمها الايجابية الاصيلة إلى عملية تقييد وتجميد وتخلف شاملة بهدف بقاء كل شىء كما هو.. ولصالح اللصوص وتجار المخدرات فى النهاية الشجاعة للفيلم وعلى حساب الذين ضحوا تضحية حقيقية من أجل هذا البلد دون أن ينتظروا المقابل.. ودون أن يخرجوا بشىء..

من هنا يقتحم «بيت القاضى» ويحسم أوضاعنا وعلاقاتنا الراهنة وعلى نحو نادراً ماتجرؤ عليه السينما المصرية أو حتى تشغل نفسها به من الاصل ..

ويبدأ الفيلم بعودة بطله (نور الشريف) من سنوات الغربة فى بلد عربى إلى مصر وإلى حى بيت القاضى الذى نعرف دلالته من اللحظة الأولى.. «فهو المكان الذى خرجت منه أول ارادة مصرية» حيث فوض الشعب قاضى القضاة فى تولية محمد

على واليا على مصر.. وبطلنا فتحى الدفراوى الذى شارك فى حرب أكتوبر يعود إلى بيته ليجد أن أشياء كثيرة فى الحارة الشعبية قد تغيرت.. فزوجة أبيه شويكار حولت البيت إلى لوكاندة.. والسيدة العجوز أم حسن الاكتع (فاروق الفيشاوى) رفيقه فى حرب أكتوبر أصابها الجنون بعد أن إنهار بيتها القديم على زوجها وابنها الآخر.. وحسن إبنها بطل الحرب نفسه الذى فقد ذراعه هناك تحول إلى فتوة أو بلطجى لا يجد عملا ولا سكنا فيعيش فى «مخبأ» تحت الارض .. والناس مازالوا مشغولين بالكرة.. وحضرة الصول مدحت الناضورجى (حاتم ذو الفقار) يفرض نفوذه على الحى كله وعلى شويكار الأرملة الحسناء الشبقة صاحبة الفندق لكى يستغلها ولكى تستغله هى أيضاً.. لانها عندما تتزوج الصول «كأنها أتجوزت الحكومة».. ثم هناك بعد ذلك محمد رضا تاجر المخدرات الذى يتستر تحت مظاهر الأخلاق والتدين الكاذب.. والاستاذ عصام المتعصب وراء شعارات الأرهاب والتحجر.. والنماذج الصغيرة المطحونة والعاجزة عن القول والحركة ..

ولكن فى مقابل هذا كله يقف فتحى الدفراوى نفسه الذى يعود ليرفض ما حدث.. والخوانكى (أحمد عبد الوارث) المحامى الشاب الذى كان رفيقه الآخر فى حرب أكتوبر والذى يحمل بذور الحياة الجديدة والتغيير بالشكل الديمقراطى حيث يرشح نفسه فى الانتخابات ضد تاجر المخدرات الذى يخدع الناس بتوزيع الكستور.. وانصاف (دلال عبد العزيز) طالبة كلية الإعلام الشابة التى تقف مع الجديد ومع كل محاولات التطهير .

والمعركة واضحة جدا ومستعرة بين كل الأطراف.. بين الشباب المستنير الذى يحاول التصدى لتيارات التعصب ومن خلال مناقشات دينية واعية جداً نسمعها فى السينما لأول مرة حول إقامة الحد الذى أوقفه سيدنا عمر فى عام المجاعة لتحقيق العدل بين الناس «فالله خير العادلين» وحيث لا يصبح عدلا «أن نحاكم السارق الجعان اللى سرق بسبب جوعه قبل ما نحاكم اللى كان سبب فى جوعه.. وحيث يحتفظ فتحى الدفراوى «بالميثاق» فى حجرته ومازال يدعو للاشتراكية التى تعلمها وتربى عليها وظل يعلمها لزملائه فى الحرب خمس سنوات فى خنادق الجبهة.. وحيث يصرخ حسن الاكتع الذى فقد ذراعه فى الحرب: «خمس سنين على خط النار عايش فى خندق.. وبعدها برضه لسه عايش فى مخبأ.. يعنى الحرب انتهت بالنسبة لكل الناس ماعدا أنا..» وذلك لأن خلو الشقة حتى في حوارى بيت القاضى أصبح

بالالاف ولان «الانفتاح خلى أصحاب البيوت اتسعروا..» ويتساءل الشباب الصغير في حسرة: «إحنا اللى حاربنا ودافعنا عنها.. مين اللى عايش فى خيرها دلوقتى؟... مش الهباشين» .

وهكذا يناقش «بيت القاضى» أكثر قضايانا الآن أهمية وحساسية.. مفهوم العدالة.. مفهوم الاشتراكية.. مفهوم الديموقراطية.. المفهوم الواعى والمستنير للدين الصحيح وكقيمة عليا لتحقيق الحق والعدل للناس.. الدفاع المجيد عن حرب أكتوبر وعن تضحيات أبطال أكتوبر وضد الذين حاولوا سرقة كل مكاسبها وأمجادها بعد ذلك: «الجنة اللى كنا بنحلم بيها سرقوها منا الهبيشة.. لا حد منهم سف التراب زينا.. ولا حد منهم انقطع دراعه زيى.. أمى بقالها سنين بتدعى عليهم.. لكن الدنيا ما اتهدتش الا على الغلابة» .

وهى آخر كلمات حسن الاكتع وهو يموت فى مشهد النهاية الجميل القوى على أيدى اللصوص والهبيشة وهو الذى فقد ذراعه فى حرب أكتوبر ولكن لم يمت.. ولكى يرتفع بعد ذلك نشيد «يا أغلى أسم فى الوجود.. يا مصر».. وتخرج من الفيلم وأنت مشحون بالدموع الصادقة التى يثيرها فيك الفيلم.. ولكنها دموع الاعتزاز بمصر والرغبة فى العودة بها إلى وجهها العادل الصحيح المشرق.. وبقدر ما يشحنك أيضاً بالأفكار والتساؤلات والمواجهات المريرة.. وبالمحاولة الشجاعة للبحث عن الحقائق من خلال تحليل الأسباب .

إنه فيلم شجاع حقا ومن الأفلام النادرة فى إثارة كل هذا وبصراحة تضع يدها على الجرح فى محاولة لعلاجه.. وفى طرح الأشياء بأسمائها وبلا مواربة أو لف أو دوران.. وهذا نوع من السينما المطلوبة الآن وسط موجات السينما التى لا تقول شيئاً أو تقول أشياء وهمية أو لا تشغلنا.. وقيمة «بيت القاضى» الاجتماعية والسياسية وفى ظروف توقيته الان.. تغفر له بعض المباشرة بهدف الوضوح.. وطرح الأفكار من خلال الحوار.. واللجوء فى نهايته إلى تصفية المواقف بسلسلة دموية من جرائم القتل.. وهو فيلم يستحق التحية حقا لكل العاملين فيه من أكبر الأسماء إلى أصغرها.. وربما بدون ذكر أسماء.. فالقيمة هنا أكبر من الاسم.. فالجميع أبطال !.

– مجلة «الإذاعة» – ١٣ / ١٠ / ١٩٨٤ .

«آخر الرجال المحترمين»

هل مشكلته مجرد طفلة تائهة ؟

«آخر الرجال المحترمين» فى هذا الفيلم هو «الاستاذ فرجانى» المدرس الشاب فى مدرسة أطفال فى أحدى مدن أو قرى الصعيد الصغيرة.. وهو مثقف مثالى تماما ومتطهر وشديد الأخلاص والجدية والتفانى بحيث يبدو قادما من كوكب آخر وسط التغيرات العديدة التى جعلت هذا النموذج نادراً.. أو آخر أفراد سلالة منقرضة.. فمن الذى أصبح الآن يأخذ المسائل بهذه الجدية وبهذا الأخلاص؟.. وهذه فى تصورى هى أحدى الأفكار الأساسية فى هذا الفيلم ..

والأستاذ «فرجانى» يودع صديقاً له مسافراً إلى القاهرة فيطلب منه شراء كتب بدلا من تليفزيون ملون.. ويثور فى الفصل ثورة عارمة على تلميذ صغير لمجرد أنه ذكر سيرة أحمد عدوية بدلا من أحمد شوقى.. ولو أنه بالغ قليلا حين ادعى أنه لم يسمع باسم أحمد عدوية.. فاشك أن أحداً حتى فى اقاصى الصعيد لم يسمع به.. وأن كان المنطقى أكثر الا يكونُا هناك قد سمعوا بأحمد شوقى.. ولكنها مبالغة من كاتب السيناريو وحيد حامد فى تجسيد مثالية مدرسه الشاب الذى حاول أن يجعله رمزاً للثقافة الجادة والأخلاص الشديد للمعانى العليا فى العمل وفى الحياة وفى احترام قيمة الإنسان وعقله.. فهو حقا آخر الرجال المحترمين ..

والشخصية هنا لابد أن تذكرنا أولا بالممثل الذى يلعبها.. أن نور الشريف أيضا وبنفس المستوى هو أحد «آخر الممثلين المحترمين» فى السينما المصرية الآن.. فهو يصل إلى القمة من خلال رحلة صعود طويلة وخطوة خطوة.. ومع اكتمال خبرته التكنيكية لا تنضج موهبته فقط وإنما تنضج أيضاً خبرته بمجتمعه وبالعالم وبدوره كفنان عليه أن يعيش أولا هذا المجتمع وأن يتصل بالعالم وأن يصبح ظاهرة خاصة

ومضيئة في سينما بلاده في السنوات الأخيرة بالذات التي يبدو فيها في أفضل حالاته على كل المستويات.. ولعلها ليست صدفة أنه في الوقت الذي أكتب فيه هذا الكلام عن احد أفلامه الكثيرة التي تعرض له في القاهرة في وقت واحد – وهو ليس دليلا على شيء في ذاته الا مجرد النجاح – يكون نور الشريف في مهرجان قرطاج الآن عضوا في لجنة التحكيم.. وهو معنى هام لما وصل إليه في السينما المصرية.. ثم لما وصلت اليه السينما المصرية نفسها من قمة رغم كل شيء في مهرجان للسينما العربية والافريقية بالذات ..

ولعلها ليست صدفة أيضاً أن يكون **«آخر الرجال المحترمين»** الذي يقدم أحد الممثلين المحترمين.. هو من أنتاج نفس هذا الممثل «المحترم».. ثم أن يكون هو نفسه فيلما محترما ونظيفاً وجادا إلى حد كبير.. ففي محاولاته الانتاجية القليلة السابقة كان نور الشريف يحرص على هذه القيمة بأكثر مما يحرص على الكسب كغيره من المنتجين.. الذين ليسوا كذلك !.

فنحن نحس أن العملية الانتاجية عند نور الشريف هي عملية فنية أولا.. بمعنى أن الفنان يقدم عليها مستهدفا تحقيق «شيء خاص» لن يحققه له الانتاج التجاري التقليدي.. وقد لا يعني هذا أن يكون هذا الشيء خاصا على مستوى رسالة الفيلم للجمهور.. وقد لا يقول شيئاً خطيراً لهذا الجمهور بقدر ما يكون مجرد مغامرة في الشكل أو في الأسلوب أو حتى مغامرة تقديم مخرج جديد أو مصور جديد كما فعل في **«ضربة شمس»**.. وفي تقديري أن هذا نفسه أصبح مكسباً مطلوبا للسينما المصرية لتجدد شبابها ولتكسر قوالبها الجامدة والمكررة بعد أن تخلفت شكلا وأسماء أيضاً وليس موضوعا وأفكارا فقط ..

وفي «آخر الرجال المحترمين» شيء من ذلك.. ولكن المغامرة هنا في الشكل وفي الموضوع معاً.. على مستوى الشكل تبدأ المخاطرة بنور الشريف نفسه منذ أن يتنازل عن الملامح التقليدية للبطل الوسيم فيضع لنفسه شارباً ونظارة ليعمق معنى الشخصية على حساب جمالها.. ولكي يضيف اليها بعد ذلك بالاداء المتمكن طابع المدرس الصعيدي «الخام» وشديد الجدية.. ويجدد سمير سيف في أسلوب اخراجه مغامراً هذه المرة بالاجتهاد في التكنيك ومع منتج يحس معه بالأطمئنان وحرية العمل والابداع بعد أن قدمه في أول أفلامه **«دائرة الأنتقام»**.. ولذلك نحس أن سمير سيف يصبح في أحسن حالاته كمخرج في أفلام نور الشريف.. وافضل اجزاء الفيلم على



«اخر الرجال المحترمين» - إخراج سمير سيف - ١٩٨٤.

مستوى الاخراج هو الجزء الذى يدور فى «عالم الغجر» السرى فى مجاهل القاهرة وتحت أرضها.. وهو جو جديد على السينما المصرية بدهاليزه وخباياه ودخانه وتكوينه الغريب الذى حققة ديكور انسى أبو سيف وتصوير محمود عبد السميع المبدع والفاهم والذى يضيف فى هذا الفيلم خطوة أخرى إلى تقدمه الواضح والمجتهد منذ أن أتجه إلى الأفلام الروائية وبفهم درامى وجمالى واضح لوظيفة التصوير فى السينما .

وربما يمكن أن تكون مغامرة فى «الشكل» أيضاً لا يقدم عليها سوى منتج فنان مثل نور الشريف.. أن يسند دوراً هاما لسناء يونس وهى ممثلة عظيمة حقا يحيرنى دائماً كيف لا يستفيد منها أحد بما تستحقه موهبتها .

وعلى مستوى الموضوع أيضاً فهناك جرأة لا شك فيها فى أن يقوم وحيد حامد على معالجة فكرة درامية كاملة تقوم على مجرد البحث عن طفلة تائهة فى احراش القاهرة.. وهو موضوع ليس مطروقا أو مغريا على المستوى التجارى.. وإن كان غنيا بامكانيات درامية واجتماعية هائلة.. فالمدرس الشاب الأستاذ فرجانى مشرف الرحلة التى يزور فيها تلاميذ مدرسة الصعيد القاهرة.. يفاجأ من أول لحظة بضياع تلميذة

صغيرة ولتبدأ رحلة بحثه المثيرة عنها فى مدينة ضخمة لا تقيم وزنا لطفلة.. وفى النصف الأول من الفيلم يركز الفيلم وبقوة وجرأة على هذا المعنى: ضياع قيمة الأنسان وسط اجراءات الادارة التقليدية التى لا تحس بما يمكن أن يزعجها أو يهزها بمنطق الأوراق والاستفسارات البليدة.. وهو ما لا يفهمه الأستاذ فرجانى بقيمه المثالية واخلاصه وتقديسه لمعنى الطفلة التى هى جوهر لمعنى العالم والحياة كلها .

ولكن وكما يحدث فى معظم أفلام وحيد حامد للأسف.. سرعان ما تختلط المعانى وتتداخل وتختلط الحكايات والعوالم فيما يشبه «الانفصام».. لنجد أنفسنا أمام قصة أخرى للام الشابة بوسى التي فقدت طفلتها فسرقت هذه التلميذة الصعيدية من حديقة الحيوان.. ولكى تغرق بعد ذلك وكما فى **«التخشيبة»** فى حلقات البحث البوليسى عن الطفلة التى لابد أن تقودنا فى النهاية إلى أن نتوصل للام الخاطفة المجنونة والطفلة المخطوفة بالطبع .

وصحيح أنه ليس من حق الناقد أن يفرض على الفنان تصوراً لفيلم آخر.. ولكن ماذا لو لم تكن هناك هذه الأم الجريحة المجنونة التى تسرق طفلة بدلا من طفلتها؟. وماذا لو أستمر السيناريو بافتراض أن الطفلة تاهت «توهانا» عاديا فى حديقة الحيوان إلى أن وقعت فى أيدى عصابات خطف الأطفال؟. ألم يكن هذا يصنع دراما اجتماعية اقوى وأكثر واقعية بكثير واقترابا من حادث يقع يوميا عدة مرات فى كل مكان.. بدلا من «صدفة» أن تكون هناك أم مجنونة تخطف الاطفال.. وهى صدفة نادرة لا تصنع «دراما يومية» ؟.

من هنا نحس بالانفصال والتفاوت بين نصف الفيلم الأول الأقوى بكثير من النصف الثانى الذى حول مشكلة الأستاذ فرجانى إلى مجرد استرجاع «عيلة تايهة» من سيدة مجنونة.. خصوصا مع هذا «العبث» من كاتب السيناريو والمخرج معا حين حشرا «حدوته» ثالثة عن الثأر بين عائلات الصعيد التى تتواجه «بالنبابيت» فى مشهد «كاوبوى» سخيف وكوميدى جداً ولكن من النوع الذى يستهوى سمير سيف.. لاننا فيما يبدو من هواة اجهاض الافكار الكبيرة وافلاتها من أيدينا !.

– مجلة «الإذاعة» – ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٤.

مهرجان قرطاج العاشر

«الزفت».. وتجربة الطيب الصديقى !

جائزة العمل الأول

كان فيلم **«الزفت»** الذى كتبه وأخرجه ومثله الفنان المغربى الشاب الطيب الصديقى من أهم التجارب السينمائية فى الدورة العاشرة لمهرجان قرطاج.. على مستوى الموضوع والأسلوب السينمائى معا .. وهو نموذج لمحاولات التعبير السينمائى الجديدة التى تولد الآن على استحياء.. وفى مواجهة صعوبات عديدة جداً.. فى هذا البلد أو ذاك فى الوطن العربى ..

والطيب الصديقى الذى مارس فنونا مختلفة من الرسم والخط إلى المسرح تمثيلاً واخراجا.. أصبح اسماهاما وشائعاً الآن على المستوى العربى والأوروبى أحيانا ولكن من خلال تجربته الهامة فى البحث عن مسرح مغربى جديد.. وهى تجربة أصبحت موضع دراسة كثيرين من نقاد المسرح العربى.. وهو هنا يدخل ميدانا جديداً هو السينما.. ومخرجاً وممثلا وكاتبا أيضاً.. وغير منفصل فيما يبدو عن تجربته المسرحية نفسها.. أذ يحول مسرحية «سيدى ياسين فى الطريق» التى كان قد قدمها قبل الفيلم بعشر سنوات.. وأشترك فى كتابة السيناريو مع عبد الله الستوكى منتج الفيلم والذى لا نعرف ما اذا كان هو نفسه مؤلف المسرحية.. ثم اشترك الصديقى أيضاً فى كتابة حوار الفيلم مع مؤلف مسرحى هو أحمد العراقى.. وقام بالتصوير مصوران مغربيان هما محمد العليوى.. وأحمد ظريف.. ويبدو أن العمل في الفيلم تم بشكل «عائلى» – وهو ما ليس مرفوضيا فى ظروف ضعف العناصر البشرية فى سينما وليدة – إذ أن مصممة الأزياء هى ماريا الصديقى ومصمم الديكور هو صديق الصديقى.. أما التمثيل فلقد قام الطيب الصديقى نفسه

بأداء دور الشخصية الرئيسية وهو الفلاح بو عزيزة الذى انتزعت أرضه.. ومع بعض العناصر المسرحية التى تعاملت معه من قبل مثل ثريا جبران وميلود الحبشى وآخرين ..

وقبل عرض الفيلم فى مسابقة قرطاج.. وقف الطيب الصديقى على مسرح قاعة «الكوليزيه» ليقدم فيلمه للجمهور كالعادة فقال: «زفت هو عنوان الفيلم المغربى الذى ستشاهدونه الآن.. وكل ما أتمناه هو إلا يكون فيلم الزفت.. زفت!»

ولقد كان ممكنا أن يكون الفيلم كذلك فعلا طوال ثلثه الأول الذى كان صعب الاحتمال للمتفرج العادى - وحتى للناقد - ومثل أى تجربة أولى فى الاخراج السينمائى لفنان قادم من المسرح ويبدو متخبطا فى البحث عن أسلوب.. أو فى السيطرة على وسيلة التعبير الجديدة.. وحيث كان كل شىء غريبا وجريئاً ولكن إلى حد إثارة القلق - بل والتقزز أحيانا من بعض الصور الغريبة - وبعد إثارة الدهشة بالطبع.. ولكن شيئاً فشيئاً يبدأ الموضوع القوى والأسلوب الجرئ يفرض نفسه حينما تتحقق مشاركة المشاهد فى فهم وتقبل العمل الفنى.. وحين يبدو أن فنان الفيلم نفسه قد سيطر إلى حد ما على أدواته الجديدة.. لكى ينتهى الفيلم وقد تغلبت قيمته الموضوعية المثيرة على أية أخطاء أو ثغرات لابد منها فى تكنيك أى تجربة سينمائية أولى ومختلفة على الأقل لأنها شديدة الطموح ..

ومن الصعب متابعة المشاهد الاولى من الفيلم أو الربط بينها.. فهو يتبادل القطع من مشهد لشاب مغربى وفتاة يجريان بسعادة فى شوارع باريس إلى أن يعترضهما البوليس.. وبين شوارع مدينة مغربية وطفل يرفض الذهاب إلى المدرسة.. ثم جنازة تحمل تابوت رجل ميت ويتقدمها رجل كسيح غريب المنظر يدفع بيديه مقعدا خشبياً صغيراً على عجلات هو وسيلته فى التنقل.. ثم مشهداً أكثر غرابة لرجل آخر عار فى الماء ولكنه يضع على رأسة مظلة تحمية من مطر غير موجود.. ومن العبث أن نبحث عن علاقة منطقية تربط بين هذة الصور المتناقضة.. خصوصا ونحن لم نضع أيدينا بعد على حقيقة ما يحدث أو عما يريد الفيلم أن يقوله.. ولكنها تأثرات سيريالية فيما يبدو لدى الطيب الصديقى ببعض مدارس السينما الأوروبية الجديدة.. وكما يحدث غالبا لكثير من المخرجين العرب الجدد .

ونفهم بعد قليل قصة الجنازة على الأقل.. فلقد مات الولى الصالح «سيدى ياسين» عن ١٢٠ سنة.. ولسبب مجهول يختار الأهالى المشيعون قطعة من أرض

الفلاح بو عزيزة بالذات ليدفنوه فيها ثم ليقيموا له ضريحا فيها.. بينما يستمر الرجل الواقف فى الماء تحت المظلة فى الغناء ..

ولا تنجح اعتراضات بو عزيزة الفلاح الفقير على انتزاع جزء من أرضه حتى لو كان من أجل ضريح لأحد أولياء الله.. فما ذنبه هو لكى يحدث هذا العدوان على رزقة؟.. ولكن أحدا لا يجرؤ بالطبع على مناقشة أى «حق» ينتزع من أجل قضية «مقدسة» كهذه!.. فالجثمان تم دفنه بسرعة فعلا فى قلب أرض بو عزيزة.. والرجل الغريب الكسيح الأصلع استقر بعربته الخشبية بجوار الضريح حارسا أو «خادما» للولى الميت.. وبدأ يدعو النساء لوضع النذور فى الصندوق ..

ويبدأ هذا الحارس الأصلع يمارس طقوسا غريبة بعد أن استقرت الأمور حول الضريح.. أنه يبكى بلا سبب بينما يتساقط اللعاب من فمه.. بيثما تتواصل الطقوس المقززة وغير المفهومة حينما يجلس رجل ليأكل بينما يرقبه الفلاحون الجائعون بنهم.. وهو يرفض أن يشاركه أحد فى الطعام ويغلق الباب على نفسه.. وبينما يتابعه الآخرون من فوق الجدران.. يبصق فى الطعام فى أكثر المشاهد أثارة «للقرف» ويأكل من نفس الطعام بتلذذ غريب !.

وتظهر السلطة أو «الادارة» لأول مرة حينما يجئ مسئول المنطقة ليسأل عن صحة الأوراق وتصريحات الدفن بعد أن تم بالفعل.. ثم يوافق على إقامة الضريح.. بل ويباركه بأن يساهم بقطعة من الحجر الأسود فى بناء الضريح.. ويبدأ الخادم الكسيح فى بيع الشموع للنساء وفى «شفاعات» سيدى ياسين للمرضى والمنكوبين...!

ويقطع الفيلم بلا مناسبة وفى أضعف خطوطه دراميا على الشاب المغربى المهاجر إلى باريس والذى رأيناه فى البداية مع صديقته الفرنسية أو المغربية لا ندرى وهما جالسان فى مقهى حين يطلب البوليس الفرنسى أن يفحص أوراقه.. وعندما يرى الشرطى صورته فى جواز السفر يحتج على أن شكله الحالى فى باريس قد تغير وأصبح «أنظف» مما كان فى صورة الجواز.. وهى إشارة أخرى إلى ما يتعرض له مهاجرو المغرب العربى إلى فرنسا من اضطهاد.. وهو موضوع قتل بحثا فى أفلام المغرب العربى كله ولا يقدم للفيلم سوى إضافة مجانية ليست وثيقة الصلة بموضوعه الأصلى الأعمق بكثير ..

ويعود الفيلم إلى قصة ضريح سيدى ياسين.. فنرى أن الفلاح بو عزيزة العاجز



«الزفت» - إخراج الطيب الصديقى - المغرب - ١٩٨٤.

عن مواجهة ما يحدث على أرضه.. مازال يواصل الاحتجاج على انتزاع جزء من هذه الأرض لبناء الضريح.. ولكن مسئول المنطقة الذى يقرأ الصحيفة ينهره قائلاً: لقد سقط عشرة آلاف من المسلمين قتلى فى أحداث البنغال.. وأنت تجئ لتشكو من سيدى ياسين.. آلا تخجل ؟.

وبين حين وآخر ينقلنا الفيلم إلى خط ثالث عن محنة مدرس شاب مطلوب منه أن يعلم الأطفال اللغة العربية.. بينما هو نفسه لا يجيدها تماما.. بل ولا يجيد التفكير والتعبير الا بالفرنسية.. وهى مشكلة أساسية لدى مثقفى المغرب العربى كله الذين يحسون بمشكلة اللغة كحاجز بين ثقافتهم وتربيتهم فى ظل الاستعمار الفرنسى.. وبين انتمائهم العربى ورغبتهم فى نفس الوقت فى استرداد هويتهم القومية وتحديث بلادهم وتخليصها من آخر بقايا فترة الاحتلال.. والذين يركزون الآن وبجهود مضنية على «التعريب» باعتباره تأكيدا على الاستقلال.. وإن لم تسعفهم لغتهم العربية فى ذلك رغم كل جهودهم المخلصة ..

ولكن اذا كان هذا «الانفصام اللغوى» جزءاً من الصورة العامة للمجتمع المغربى التى يريد الفيلم أن يقدمها بكل تناقضاتها الحادة.. فأنه لم ينجح فنيا فى دمجها فى

بناء الفيلم دراميا بحيث تصبح جزءاً عضويا منه.. شأنها شأن قصة المهاجر الشاب إلى فرنسا.. بحيث تقفز هاتان الشخصيتان بين الوقت والآخر قفزا مفاجئاً ومن خارج سياق الحدث الأساسى الذى يمثل محور النسيج كله وهو ضريح سيدى ياسين وما أحدثه فى القرية من تغيرات وتحولات اجتماعية عميقة الدلالة ..

إن إمرأة تحمل طفلها المريض إلى حارس الضريح الأصلع القبيح تطلب منه أن يشفع له سيدى ياسين لكى يشفى.. ويطلب منها الحارس الدجال عنزة قربانا للولى.. ويذبح العنزة ويتلو بعض الأدعية وسط دموع الأم الملهوفة.. ولكن الطفل يموت.. لنكتشف أن أباه هو مسئول المنطقة نفسه الذى ذكر بو عزيزة منذ قليل بضحايا المسلمين فى البنغال!.. ويجئ بو عزيزة نفسه بعد قليل فيجد جثة الطفل الميت فيحمله من قدميه معلقا فى «الهواء كالذبيحة» ويتساءل: ابن من هذا ؟.. وبينما تتصاعد ولولة الأم المكلومة لما يقرب من عشر دقائق.. يخفى حارس الضريح رأسه فى القش بعد أن فشل علاجه ولكنه يتشبث بالعنزة الذبيحة رغم كل شىء حتى لا يستردها أحد منه ..

ويتكاثر الشحاذون والمشعوزون من كل مكان حول الضريح الذى أصبح ظاهرة للكسب.. وفجأة يبصق الحارس الدجال فى وجوهنا بدون مناسبة.. ويقول له أحدهم: لقد جاء مرتزقة جدد إلى الضريح.. ولن تستطيع أن تتكسب منه وحدك كما كنت !.

ويبدأ الحديث عن طريق من الأسفلت تنوى الحكومة أن تمده نحو البلدة كجزء من «التحديث».. ويضع المهندسون الخطط والخرائط ليفاجأوا بأن الضريح سوف يعترض مسار هذا الطريق.. ويبدأ البحث عن حل للصراع أو التناقض بين القديم والجديد.. أو بين العلم الحديث والدين والموروثات القديمة.. وهو الفكرة الأساسية التى يدور حولها الفيلم.. وهنا يبدأ أسلوبه يأخذ مسارا عبثياً شديد السخرية ..

إن «القايد» وهو لقب شائع فى دول المغرب العربى الثلاث ويعنى الحاكم الاقليمى أو العمدة أو المحافظ.. يضع رأسه تحت «السيشوار» لأن زوجته وضعت «باروكتها» على رأسه ليجلس بدلا منها إلى أن تخرج من الحمام!. ونرى «النيوزويك» الامريكية فى أيدى الشحاذين والمشعوذين الجالسين حول الضريح.. أما الحارس الدجال نفسه فتتسع تجارته فى« كل شىء إلى أن يستعين بآلة حاسبة كهربائية يعد بها نقوده التى تكاثرت..! ويبدأ الحديث عن سعر البولار.. بينما يزداد إهمال الأرض والزراعة ويحدث الجفاف.. وفى لقطة بارعة نرى الأرض وقد شققت من الجفاف..

لكى تتراجع الكاميرا إلى الوراء فنكتشف أن هذه الشقوق لم تكن سوى خطوط، رأس الحارس الدجال الصلعاء.. وهو تعبير ذكى رغم وضوحه عن أن الجفاف لا يصيب الأرض الا بعد أن يصيب الرءوس أولاً !..

وتتصاعد التراتيل الدينية مع البيع والشراء الشحيح فى الأسواق.. وحيث ينصب طبيب أسنان أدواته لعلاج الناس ولنكتشف أن فمه شخصياً خال من الأسنان.. وتتوالى مجموعة من هذه الصور الساخرة الذكية فيما يشبه «الاسكتشات» الكاريكاتيرية.. وحيث توزن حبات العدس فى السوق بميزان الذهب.. وترتفع الأسعار حتى يصل ثمن كيلو «الفلفل الرومى» إلى سبعة آلاف درهم.. بينما مسئول المنطقة لا يكف عن دعوة الناس إلى استخدام المنتجات المحلية رافعا شعار: «انكم باستعمال المواد الوطنية تشاركون فى بناء اقتصاد البلاد!» وهو غارق وسط صناديق المعونة الأمريكية «كير» ..

وبينما يحسب حارس الضريح الدجال إيراداته بالقلم والورقة.. تسير مظاهرات الأطفال تطالب بالخبز والماء.. ويوزع صبى صغير صحف المعارضة فيقبض عليه ويضرب ضربا مبرحا.. ويقول المسئولون: «سوف تختفى البطالة هذا العام بعد إنهاء طريق الأسفلت الجديد» .

ويعود «كريمى» الشاب المهاجر إلى فرنسا بعد أن فشلت محاولته للنجاة بنفسه إلى حياة جديدة أفضل.. والمشعوذين مستمرون فى الانتشار حول الضريح حتى نرى أحدهم يبصق فى فم الآخر !.

وتسفر اجتماعات المهندسين والمخططين حول مشكلة الضريح الذى يعترض طريق الأسفلت أو «الزفت» الجديد .. عن استحالة هدم الضريح.. فلابد أذن من أن يبقى فى مكانه على أن يلتف الطريق من حوله فى محاولة للتوفيق بين القديم والجديد.. وهو معنى هام من معانى الفيلم.. وأحد الحلول الشائعة فى البلاد العربية بل وفى العالم الثالث كله.. محاولة المساومة والحلول الوسطى بين القديم والجديد.. أى بين التخلف والرضوخ للموروثات دون مناقشتها.. وادعاءات التقدم واللحاق بالعصر.. والتى لا تسفر غالبا لا عن هذا ولا عن ذاك !..

ولكن بو عزيزة الفلاح المسكين المستسلم هو الذى يدفع الثمن دائماً.. ثمن التخلف والتقدم معا.. فكما انتزع دراويش سيدى ياسين قطعة من أرضه من قبل لبناء الضريح.. تنتزع الحكومة ما تبقى منها ليمر بها الطريق «الزفت»!.. ويصل

انذار رسمى بترك بيته وأرضة خلال أسبوع.. ولا يدرى الرجل ماذا يفعل وإلى أين يذهب.. فتتولى الحكومة عنه القاء حاجيات بيته القليلة فى عرض الطريق.. ويقف بو عزيزة صامتا بينما تتولى زوجته جانب الصراخ !.

ويبدأ رصف الطريق الجديد «بالزفت».. وهنا ينتهى الجفاف ويسقط المطر وكأنما كان هذا هو «القربان» المطلوب.. ونرى بو عزيزة يقيم مع زوجته فى «كشك» صغير على عربة يجرها حصان مثل عربات الغجر الرحل.. وهو ينتقل بها فعلا من مكان إلى آخر على جانب الطريق الجديد متأملا فى دهشة حركة السيارات عليه ودون أن يفهم علاقته هو بكل هذا الذى يحدث .

ويعطيه كريمى العائد من فرنسا «راديو» صغيرا يكون أول خبر يسمعه منه أن «وزير الاسكان قام بتوزيع ٢٨٠٠ شقة مجانية على ٢٤٠ مواطن!» .

وفى حفل افتتاح الطريق الجديد نلمح بين المسئولين الفخورين رجلا عربيا بالزى «الخليجى» إشارة إلى أشتراك الاستثمارات «الانفتاحية».. ومع تدفق حركة السيارات رائحة غادية على جانبى الطريق الجديد.. يركز الفيلم على المارة العاديين وهم يحطمون كل قواعد المرور «الحديثة» ويقفزون على الحواجز التى تمنعهم من العبور كما كانوا يفعلون دائماً.. فالطريق الجديد وتلك الحواجز الحديدية المنظمة و«المنضبطة» لم تحسب حسابهم هم وامكانية حركتهم .

وفى مشهد شديد الصدق والعفوية لحركة الطريق الجديد.. نرى الناس يتقافزون فوق الأسوار وبين السيارات.. ونرى الحارس الدجال الذى كان «أبكم» طوال الفيلم.. وقد نطق فجأة وتحدث فى التليفون.. ونسمع من يقول أن «الطريق الذى كان ضيقاً أصبح واسعاً الآن.. والزفت ناعم.. وحقق الرفاهية».. وترتفع التراتيل الدينية وسط الضجة وبو عزيزة جالس على بيته الذى أصبح عربة يجرها حصان وهو يتأمل ما يحدث فى دهشة صامتة كعادته.. ومن لوحة من لوحات الطريق تقول لسائقى السيارات: «لا تسرع يا أبى.. فنحن فى انتظارك!».. ينتهى الفيلم بلقطة عامة لضريح سيدى ياسين يتوسط الطريق الاسفلتى الجديد كجزيرة وسط حركة المرور الهادرة !.

إن «الزفت» الذى كان من أعمق وأجمل – وقد يبدو هذا غريبا – الأفلام التى قدمها مهرجان قرطاج على الاطلاق.. هو تجربة مثيرة تماما على مستوى عمق الفكرة وجرأتها فى نقد بعض الأوضاع الأجتماعيةبل والسياسية ليس فقط فى بلد

عـربـى ذى مـشـاكل «نمطيـة» فى الواقـع بالنسـبـة لهـذا النوع من المجـتـمـعـات المتخلفة. وإنما على مستوى العالم الثالث كله.. وهى تجربة سينمائية جريئة حقا رغم كل «بدائيـة» التناول الحرفى فى هذه النقطة أو تلك وهو ما ليس مرفوضا تماما من أول محـاولة لمخرج يجرب مـجـالا جديداً.. وحيث تتغلب القيمة الفكرية للافلام على القيمة الحرفية اذا كان لابد من الاختيار والتفضيل.. واذا نجح فنان الفيلم فى أن يشغلنا بقضيته وما يريد أن يقول ويثيره فينا.. عن مستواه التكنيكى.. وهو ما صنعه الطيب الصديقى بالتأكيد وبقدرة فائقة فى أول أفلامه.. الذى سيضاف بالتأكيد إلى رصيده المسرحى السابق الذى لا نعرف عنه شيئاً كثيراً الا بالقراءة عن بعد.. وهو ما يجعل جائزة «العمل الأول» التى منحها له المهرجان بالاشتراك مع الفيلم التونسى **«الهائمون»** فى مكانها تماما !.

ويقول الطيب الصديقى فى حوار حول فيلمه أجراه معه إدريس الخورى: أن هناك سؤالا أساسيا حول علاقة السينما بالمسرح.. وهى فى نظرى المشاهدة أو الفرجة لا غير.. أما الأساليب الأخرى.. فلكل وسيلة تعبير أدواتها الخاصة التى ترى بها الواقع من منظارها الخاص وتستقرئ رموزه واشاراته المغلقة والخفية.. ولقد تعمدت فى «الزفت» أن أضخم حجم الحارس الكسيح (خالى عدى) وأن أقلص من حجم الفلاح بو عزيزة (بعكس المسرحية) حيث جعلت كلا منهما نقيضاً للآخر.. أن بو عزيزة فى الفيلم لا يملك وسائل للفهم «والتبليغ» وادراك ما يحيط به اجتماعيا وسلطويا.. وهو لا يملك بناء فكريا يساعده على فهم الممارسات المسقطة عليه من فوق ومن تحت.. إنه «يرى».. ولكن الأحداث تسبقه وتتجاوزه.. بخلاف حارس الضريح الذى يبدو صامتا.. ولكنه خلال تدرج وإيقاع الفيلم.. يكبر ويكبر إلى أن يتضخم فى النهاية ويخرج من صمته ويجيب فى التليفون: «ألوه.. نعم.. نعم..» .

ويقول الطيب الصديقى: بما أن هذا أول شريط طويل لى.. فلكل فيلم نقائص وعيوب.. تماما مثل الكتاب الأول واللحن الأول والمسرحية الأولى واللوحة الأولى.. إن كل فنان يحاول أن يقول شيئاً.. حتى أنا.. ولكن بالنسبة لى فان الأمر يختلف.. فهناك اليقظة والحذر.. ويبدو وأننى طرحت فى **«الزفت»** بعض أو عدة قضايا اجتماعية حاولت جاهدا أن أكون أمينا فى طرحها بدون اسقاط أو مباشرة.. حرصا منى على المستوى الفنى الذى أراه ضروريا جدا فى معالجة القضايا الاجتماعية الراهنة.. لم اخطب ولم أرفع الشعارات.. بل حاولت أن أنفذ إلى عمق الظواهر

الاجتماعية التى تسود مجتمعنا .

ولست أستطيع أن أدعى أننى لست كل جوانب الظاهرة التى تحدثت عنها فى الفيلم.. ولكننى حاولت أن أقترب منها لعرضها و «قراءتها» قراءة ساخرة مخالفة لبعض الأفلام المغربية الأخرى التى لا يعرف أصحابها الواقع المغربى المعاش كما أفهمه أنا شخصياً: عل مستوى اللغة المحلية.. على مستوى البنيات الفكرية السائدة عن الشعب.. على مستوى اللباس والعادات والتقاليد والأكل والتخاطب.. وأخيراً على مستوى العلاقات الاجتماعية اليومية .

إن «الزفت» هو شريط مبتور فى تقديرى.. لأننى قدمت فيه الأشياء مبتورة أو ناقصة.. اللغة والشخصيات وكل الأشياء الأخرى المصاحبة.. فالحارس بلا لغة لأنه أبكم.. والفلاح بو عزيزة لا يستطيع التعبير بجملة واحدة صحيحة.. يقول نصف كلامه ويمضى.. وهناك رجل له ساق واحدة.. والرءوس حليقة أو نصف حليقة.. والأسنان مكسورة.. وأطفال المدارس يتحدثون الفرنسية.. وطبعاً فان كلامنا فى مجتمعنا يعيش «بترا» خاصا به.. موروثا أو مفروضاً عليه .

إن الموضوع الأساسى فى «الزفت» هو كيف يعيش الناس فى مجتمع البادية؟.. ما هى حياتهم الخاصة؟ فى اللغة.. فى التعليم.. فى الحب.. فى علاقتهم بالسلطة.. علاقتهم بالأرض والسماء (انتظار المطر).. ما هى معتقداتهم؟ ومن خلال الفيلم والأصداء التى تركها.. سأقوم بمراجعته وحذف ما يقرب من عشرين دقيقة ليأخذ إيقاعه النهائى !.

- «نشرة نادى السينما» - السنة ١٧ - النصف الثانى - العدد ٢٠ - ١٩/١١/١٩٨٤.

نماذج من الأفلام العربية الأفريقية

الأفكار قوية أحياناً والسينما رديئة !

هناك ملاحظة كوميدية إلى حد ما حول أفلام مهرجان قرطاج هذا العام.. قد لا تكون لها علاقة حقيقية بمستوى الأفلام أو قيمتها.. ولكنها لفتت أنظار الجميع فى المهرجان واضحكت البعض.. ولم استطع شخصياً أن اخفى دهشتى منها حتى اليوم.. وهى ملاحظة متعلقة بالاسماء التى تجمع منها عدد كبير شديد الغرابة والكآبة التى من النادر أن تجمع فى مهرجان واحد.. ولكنها كآبة طريفة على أى حال!.

بمجرد أن تسلمنا برنامج المهرجان فوجئنا مثلا بفيلم مغربى إسمه **«الزفت»**.. وقلنا على الفور: يا ساتر.. من اولها كده؟.. ثم كان الأغرب من ذلك أن يكون الفيلم المغربى الثانى فى المسابقة اسمة **«كابوس»**!.. وهمسنا لبعضنا ضاحكين ولكن مع شىء من الاكتئاب: «لأ دول قاصدينها بقى.. يعنى نخرج من الزفت نلاقى الكابوس؟..

ثم كان هناك فيلم من الكاميرون إسمه **«الانتحار»**.. يقابله فيلم من الجزائر اسمه **«انقطاع»**.. وفيلم من النيجر اسمة **«فجر أسود»** ثم فيلم اسمه **«أيام مزعجة»**.. ولم تكن هذه هى كل مشكلته.. فلقد وجدت نفسى أضحك مثلا على أسم مخرجه: بول زومبارا.. تصوروا مخرج أسمه «زومبارا»؟.. والأغرب من ذلك أن يكون هذا الفيلم من بلد إسمها «بوركينا فاسو».. فى البداية تصورته أسما لبركان أو حتى لعلاج جديد للبلهارسيا.. وربما إسما لمرض جديد.. ولكنى اكتشفت ولجهلى الشديد أنها

بلد فعلا هى «فولتا العليا» ولكن بعد إن غيرت أسمها فى وزارة الصحة !.

ومن العبث طبعاً أن يحكم أحد على الأفلام من أسمائها.. ولكن احتشاد هذه الأسماء المخيفة فى مهرجان واحد كما قلت أصابنا بالاكتئاب من البداية.. وايا كانت قيمة الأفلام نفسها بعد ذلك - وبعضها جيد فعلا ومثير للاهتمام - فهذه الظاهرة الغريبة فى اختيار الأسماء المتشائمة للأفلام - موضوعيا وبعيداً عن أى هزار - تعكس بلا شك نوعا ما من المراهقة الفنية فى اختيار تعبيرات كئيبة يتصور السينمائيون الأفريقيون أنها تعكس واقع بلادهم.. وهو واقع ملئ بالمشاكل والأزمات كما يتضح من مشاهدة الأفلام بعد ذلك.. ولكن ليس ضروريا بأى مقياس فنى أو موضوعى أن أصنع فيلما كئيباً للتعبير عن مجتمع تعيس والا أصبحت هذه حرفية طفولية فى التعبير !.

ويغض النظر عن كل هذه الملاحظات الشكلية.. كانت غالبية الأفلام التى شاهدناها تعيسة فعلا وفقيرة فنيا وفكريا إلى حد مفزع.. فكما قلت فى العدد الماضى كانت السينما الافريقية أفضل بكثير منذ عشر سنوات.. وواضح أن صناعة السينما فى دول افريقيا السوداء وهى سينما وليدة تخطو خطواتها الأولى.. واجهت خلال تلك السنوات عقبات قوية عادت بها إلى الوراء.. وبعد أن كانت قد قدمت بدايات قوية وصل بعضها إلى المهرجانات العالمية وقفزت بأسماء بعض السينمائيين الأفريقيين إلى مصاف كبار المخرجين ..

ولم تكن السينما العربية التى رأيناها هذا العام أفضل حالا بكثير.. فمع بعض الاستثناءات النادرة يمكن أن نقول أن السينما فى المغرب العربى مثلا قد تراجعت.. فالفيلمان اللذان اشتركت بهما تونس نفسها فى المسابقة قوبلا باستياء شديد من الجمهور التونسى نفسه.. وربما كنت أنا المعجب الوحيد بأحدهما: **«الهائمون»** ولاسباب ساشرحها بعد قليل.. أما السينما التى كانت قوية جداً فى الجزائر فيبدو أنها توقفت عند بطولات حرب التحرير المكررة مثل السينما السوفييتية.. ومن المغرب لم يجئ الا فيلم مثير للأهتمام من ناحية جراة الموضوع والأسلوب فقط ولمخرج مسرجى أساساً !..

أما كل الدول العربية الأخرى فلم تقدم ما هو أفضل من الفيلمين المصريين سوى فيلم واحد هو **«أحلام المدينة»** السورى. فضلا عن فيلم الافتتاح السورى أيضاً **«الحدود»** المثير للأهتمام هو الآخر من ناحية الموضوع فقط.. وهو أيضاً من أخراج

ممثل كوميدى أساساً هو دريد لحام !.

ومن هنا أتصور أننا كنا على حق حينما اندهشنا من أول لحظة لغرابة الأسماء.. ولم نتوقع خيرا كثيراً ..!

● فيلم الافتتاح السورى **«الحدود»** من الأفلام التى تحيرك فى الحكم عليها.. فانت تحس بانه ينتمى إلى السينما البدائية على المستوى التكنيكى.. ربما لان بطله الممثل الكوميدى المعروف دريد لحام اختار ولسبب مجهول أن يخرجه بنفسه.. بعد أن اشترك فى كتابته مع محمد الماغوط الكاتب السورى البارع الذى اشترك مع دريد لحام فى عدة أعمال مسرحية سابقة أشهرها «كاسك يا وطن».. وهما فى المسرحية ثم فى الفيلم يقدمان معا نوعا من «التعليق السياسى» على أوضاع الوطن العربى بجرأة وموضوعية لا يمكن إنكارها.. ولكنها تظل قابلة لنقاش كبير حول تماسكها الفنى ..

ونحن مثلا فى فيلم «الحدود» نظل نتابع بمنتهى التشوق والاهتمام الموضوع الجرئ الذى يطرحه علينا.. وبهذا الأسلوب الذكى والساخر الذى اختاره للصياغة.. وبحيث تتغاضى كثيرا عن المستوى السينمائى للحرفة الفنية نفسها.. إن دريد لحام الفنان المشغول حقا بمجتمعه العربى الحالى الذى تمزقه الصراعات والاوهام المتخيفة.. هو هنا المواطن عبد الودود الذى حاول أن يعبر الحدود بسيارته من «شرقستان» إلى «غربستان».. وهى أسماء رمزية بالطبع لبلاد عربية نعرفها جميعاً.. وعلى الحدود يتعرف على إمرأة جبلية مغامرة نكتشف بعد ذلك أنها تعمل بالتهريب بين البلدين.. ونتيجة لفقد جوازى سفرهما بالصدفة يقع عبد الودود فى أغرب مأزق يمكن أن يتعرض له انسان.. فالبلد الذى يذهب اليه يرفض أن يستقبله بلا جواز.. والبلد الذى جاء منه يرفض أن يعود إليه لنفس السبب.. ورغم تجريد وتعميم الأماكن والشخصيات.. فإننا نتعرف وبوضوح على العالم العربى ومن خلال السخرية الذكية والمريرة لدريد لحام بعقلية «الحدود» التى تمزق هذا العالم الذى يرفع شعارات الوحدة كل يوم.. ومن عقلية الأوراق والاجراءات والسخف الروتينى والعجز عن اتخاذ قرار ومن المشاحنات الطفولية التى يتبادلها جيران هم شعب واحد فى بلد واحد ولكن شاءوا تمزيقها بأسوار وهمية.. ويصل الفيلم إلى ذروته حينما يضطر عبد الودود إلى اقامة كوخ صغير يؤويه على خط الحدود بالضبط حتى لا يقع تحت سلطة هذا الجانب أو ذاك .. ثم يتزوج المهربة الجميلة.. وتنتهى الفكرة السياسية الجريئة



«الحدود» - إخراج دريد لحام - سوريا - ١٩٨٤.

هنا ليقع الفيلم بعد ذلك فى الرتابة والاملال عندما يشغل نفسه بقصة الحب والزواج.. ولكنه يظل أحد الأفلام العربية القوية ولكن القائمة على النقد السياسى اللاذع وعلى حساب تواضع المستوى السينمائى كاول فيلم يخرجه دريد لحام أحد أهم النجوم العرب الموهوبين والمشغولين حقا بقضايا مجتمعنا العربى كله ..

وما أدهشنى شخصياً هو النجاح الكبير والوجود القوى حقا لبطلة الفيلم الممثلة السورية رغدة.. حتى لقد تساءلت عن سر فشلها اذن فى السينما المصرية مادامت ممثلة جيدة حقا إلى هذا الحد.. وقيل لى أنها اللهجة والملابس البدوية لهربة فى الجبل.. وهو ما يناسب تقاطيع رغدة القوية وشخصيتها الحادة ونوع جمالها الذى استطاع دريد لحام أن يوظفة توظيفه الصحيح.. وهو تفسير غير مقنع تماما حيث أن الممثل هو الممثل.. لو كان قادراً حقا على استخدام موهبته !.

● ومن المغرب يجئ فيلم **«الزفت»** الذى يتحول فيه الممثل والمخرج المسرحى الطيب الصديقى هو أيضاً إلى الاخراج السينمائى لأول مرة.. ومثل تجربة دريد لحام تماما فان الفكرة القوية والجريئة للفيلم تثير الأهتمام وتغفر تواضع المستوى السينمائى.. وهو ما يبدو مطلوبا الآن فى ظروف السينما العربية بالذات.. حيث لا

تكون مشكلتنا هى تطوير تكنيك السينما بقدر أن تعبر هذه السينما أولا عن الواقع العربى وبجرأة.. اذا كانت هناك أية حتمية بالطبع للاختيار بين المضمون والشكل !.

والطيب الصديقى هو اسم ذائع فى المسرح العربى الجديد.. وله تجربة هامة جداً فى المسرح المغربى.. واعتقد أن تجربته الأولى فى السينما ممثلا ومخرجا لا تقل أهمية.. ولكن قيمتها هذه المرة – ومثل فيلم دريد لحام مرة أخرى – هى أنها تتحدث أيضاً عن الوطن العربى وربما عن العالم الثالث كله.. وتهاجم بسخرية جريئة ما يسيطر عليه من وهم وخرافة واستغلال.. والزفت هو اسم غريب بالطبع لاى فيلم.. ولكنه يعنى «الأسفلت» أو الطريق المرصوف الحديث فى مقابل كل خرافات العالم القديم.. ولكنه عنوان يعنى الاحتجاج والاستياء أيضاً كما يؤكد الطيب الصديقى نفسه وبنفس معنى الكلمة المعروف عندنا !.

والفكرة جريئة جداً رغم بساطتها.. رجل عجوز طيب يموت عن ١٢٠ سنة فى قرية فقيرة نائية.. فيتصور أهلها البسطاء أنه لابد أن يكون «وليا» مباركا.. فينتزعون قطعة من أرض فلاح فقير ليقيموا له «مقاما» صغيراً.. ولا يستطيع الفلاح المسكين أن يفتح فمه بالطبع.. وتقف سلطة القرية عاجزة.. وينتهز رجل غريب مجنون أو «بهلول» الفرصة فينصب من نفسه مشرفا على «المقام».. وكما يحدث فى أية قرية فقيرة متخلفة فى العالم الثالث كله.. تجتذب الخرافة كل البسطاء والمساكين يطلبون بركة «الولى» الوهمى وشفاعاته لحل مشاكلهم وعلاج امراضهم.. وينتهز «البهلول» الخبيث الفرصة ليحول المسألة إلى تجارة أو «بيزينس» بمعنى الكلمة حتى أنه يستخدم «خزينة» كهربائية أمام «المقام» ويبيع كل شىء للفقراء ويحقق ثروة.. ثم تفكر الحكومة فى تحديث المنطقة الريفية المعزولة بمد طريق من الأسفلت.. ولكن الضريح يعترض الطريق الجديد.. فيعدل المهندسون خرائطهم بحيث يدور الطريق حول الضريح الذى لا يمكن هدمه.. وينتهى الفيلم نهاية شديد الذكاء.. حين تدور السيارات حول الضريح.. بينما يقفز المارة فوق الحواجز الحديثة.. لأنها مصممة خطأ من البداية ولا تحل شيئاً.. مادام الحل خاطئاً كله من البداية !.

● ومن لبنان يجئ فيلم **«ليلى والذئاب»** للمخرج هينى سرور إحدى فتيات لبنانيات تعلمن وعشن فى أوروبا ويزعمن أنهن مخرجات ويصنعن سينما عن العرب.. وبالذات عن لبنان وفلسطين.. لأنها أسهل الأشياء الآن واسرعها إلى الشهرة.. وبعقلية أوروبية تماما لا تفهم لا لبنان ولا فلسطين.. ولا السينما !.

ولست أزعم أننى شاهدت كل أفلام هذه «الحركة النسائية» فى السينما اللبنانية.. ولكننا لو أخذنا فيلم هينى سرور هذا «ليلى والذئاب» مقياسا.. لكان من الضرورى على الفور أن نقول أنه نموذج كامل للمراهقة السينمائية بل والسياسية فى تناول قضية شديدة الأهمية والخطورة لدى العرب بل وفى العالم كله.. وبضمان أن تناول هذه القضية سينمائياً وبأى مستوى.. لابد سيحظى باهتمام المهرجانات وبالذات العربية.. وليلى هى رمز لمشاركة المرأة الفلسطينية فى المعارك المتواصلة ضد العدو الصهيونى وعبر كل مراحله.. ومن خلال «وقائع حقيقية أصبحت جزءاً من الذاكرة الحية للشعبين اللبنانى والفلسطينى» ومنذ عام ١٩٣٦ وإلى أحداث بيروت الأخيرة.. والمخرجة تعترف بأنها لم تدرس السينما وانما تكتفى بخبرة الفنيين العاملين معها فى مسائل التكنيك.. وقد لا يكون هذا عيبا فى ذاته اذا كانت تعرف ما الذى تريد أن تقوله بالضبط.. ولكنها تقدم رغم ذلك فيلما كثير الادعاء والسفسطة بدلا من أن تصنع فيلماً بسيطاً.. وهى تحاول استخدام أساليب برجمان وفيللينى فى قضية لا تحتمل هذا ولا يناسبها.. فنجد انفسنا أمام مجموعة مشوشة من التواريخ والحواديت عن دور المرأة الفلسطينية فى النضال حتى تقدمها أحيانا كجيمس بوند.. بل وفى غياب كامل للرجل.. وبنظرة «جنسية» تماما بمعنى أنها تقدم المعركة من خلال جنسها النسائى الخاص وبفصل شديد السذاجة للمرأة عن الرجل بدلا من الرؤية الوحيدة الصحيحة وهى تقدم قضية «الشعب» نفسه.. وكأن ما تحتاجه قضية فلسطين الآن هو اثبات أن المرأة هى التى قادت المعركة.. وربما كان هذا هو السبب فى أننا خسرنا معارك كثيرة.. والفيلم نموذج «للترف» الذى تمارسه الفتيات المثقفات حينما يردن المشاركة فى معارك العرب ولكن من لندن وباريس.. وبعقلية لندن وباريس وربما أسوا !.

● والذين أعجبهم فيلم المخرج التونسى الموهوب رضا الباهى **«شمس الضباع»**.. صدمهم هذه المرة فيلمه الروائى الثانى **«الملائكة»** الذى مثلته مديحة كامل وكمال الشناوى وفى نسخة ناطقة باللهجة المصرية من أجل التوزيع.. وهو نفس السبب فى استخدام النجمين المصريين.. ولم تكن هذه هى المشكلة.. فمن حق أى مخرج أن يستخدم أى نجم وأية لغة ولكن ليقول ماذا؟.. تلك هى القضية.. وفى «الملائكة» لم تكن المسائل واضحة لدى رضا الباهى بالتأكيد كما كانت فى فيلمه الأول.. فهو يحاول أن يقول أشياء كثيرة جداً ومختلطة فلا يقول شيئاً بالطبع على الاطلاق..

فهناك قصة متهافتة وأوربية تماما عن علاقة ممثلة مسرحية شابة بطبيب فى عمر أبيها.. وهناك إشارات إلى فكرة الصراع بين القيم الأصلية فى تونس وزحف التجار ورجال الأعمال على كل شيء.. ثم هناك حديث عن حركة شباب المسرح الجديد فى تونس التى إستوحاها المخرج الشاب من حادث انتحار صديقه المصور السينمائى الحبيب المسروقى الذى كانت له تجربة مسرحية فشلت فانتحر انتحارا تراجيديا مشهورا فى تونس.. ولكنك لا تضع يدك على خيط محدد وموحد يربط بين هذا كله فى بناء فنى متكامل ومحدد الهدف أو الرؤية.. وبأسلوب كثير الإدعاء هو أيضاً بقدر ما هو كثير التنازلات التى لن تحقق رغم ذلك أى هدف !.

● وأثار الفيلم التونسى الآخر **«الهائمون»** استياء الجمهور والنقاد التونسيين إلى أقصى حد.. لانهم هناك وكما قلت كثيرا يطلبون من السينما التونسية أن تقتحم ومباشرة مشاكل الواقع التونسى.. ولعلنى كنت الوحيد الذى تابعت هذا الفيلم بانبهار لا حدود له.. فمخرجة الشاب الناصر خمير هو فنان موهوب على مستوى الصورة والتشكيل إلى حد يذكرنا تماما بشادى عبد السلام فى **«المومياء»** حيث التأثر واضح جداً.. والقيمة الجمالية فى «الهائمون» على أرقى مستوى.. ومن خلال جو أسطورى خلاب حقا يدل على مخرج قدير حقا يحاول أن يسترجع ذكريات الأندلس الذى يمثل بوضوح مجد العرب الضائع.. وغربة شبابهم «الهائمون» حاليا فى ربوع الصحراء فى انتظار لمعجزة العودة !.

● ومن السينما الأفريقية يجئ من الكاميرون **«كوميديا غريبة»** نموذجاً هو الآخر للضياع والبحث عما يقوله السينمائى عن مجتمعه.. ويبدو أنها حيرة تواجه السينمائيين العرب والافريقيين معا ولا تكتشف نماذجها الا فى قرطاج.. والمخرج كيتيا تورى يحاول أن يضع يده على قضية هو الآخر ولكن لا يجدها.. أو لا يجيد التعبير عنها لفرط الوقوع فى التفكير الأوروبى.. وهو أسوا ما يعانيه سينمائيو العالم الثالث ومثقفوه.. فبالاستعانة ايضاً بممثلين فرنسيين يقدم قصة مشوشة عن عالم أو باحث فرنسى متخصص فى الفنون الافريقية القديمة المقدسة وتراثها الشعبى ويحاول أن يصور فيلما فى الكاميرون عن ذلك.. مصطدما بالطبع بالواقع الافريقى الغامض نفسه.. وبالرؤية المختلفة لمثقف افريقى يبحث هو أيضاً عن الجذور الحقيقية لثقافة شعبه من خلال الاقنعة.. ويفترض الفيلم أن هناك «كوميديا غريبة» تنبع من صدام العالمين والثقافتين وتؤدى إلى فشل تجربة الفيلم الذى يصنعه

الفرنسيون.. داخل الفيلم الذى صنعته الكاميرون.. والفيلمان فشلا معا لانهما لم يدركا ببساطة أن على كل منهما أن يتحدث عن نفسه أولا.. بما يفهمه فقط وما يستطيعه بلا أى ادعاء.. ويبدو أن هذا هو درس كل أفلام قرطاج !.

– مجلة «الإذاعة» – ١٧ / ١١ / ١٩٨٤ .

مقالات عام ١٩٨٥:

فيلم عن العقل والجنون وما بينهما

يعود المخرج محمد عبد العزيز للعمل مرة أخرى مع كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب وحيث حقق الاثنان معا أفضل مستوياتهما فى الكوميديا المحترمة فى فيلمى **«المحفظة معايا»** و **«انتبهوا أيها السادة»**.. وحيث يقدم كاتب السيناريو فيلمه التالى مباشرة بعد **«بيت القاصرات»** الذى حقق نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا ولنرى جميعاً ما الذى يمكن أن يكتبه بعد ذلك .

وفى **«خلى بالك من عقلك»** – وهو عنوان ردئ يقلل من تصور الناس عن الفيلم بحثاً عن الرواج التجارى – خطوة أخرى لصنع أفلام محترمة.. لانها تحاول أولا أن تحترم نفسها ثم ثانياً أن تحترم المتفرج.. خاصة وهى تناقش هذه المرة العقل والجنون وما بينهما.. أو ما أتفق الجميع على أنه عقل أو جنون حتى لو لم يكن كذلك.. ولكنها فى النهاية لابد أن تكون هى نفسها أفلاما عاقلة ما دامت تحاول أن تتحدث عن العقل.. وهو ما يتوفر بالفعل لفيلم «خلى بالك من عقلك» الذى نحس من أول لحظة أنه فيلم جاد ومحترم حقا ويحاول أن يعود بنا إلى نوع «الكوميديا العاقلة» التى افتقدناها طويلاً !.

ولكن الكوميديا التى نتوقعها من فيلم لعادل إمام ومحمد عبد العزيز وأحمد عبد الوهاب مختلفة هذه المرة عن الأشكال التقليدية.. فهى قائمة على المنطق والدراسة الجادة – وربما الشاقة – للموضوع وللشخصيات.. من الناحية العلمية والدرامية والنفسية معا.. وصلة أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو بالدراسات النفسية واضحة فى الفيلم .ويبدو انه بذل مجهودا طويلا فى « مذاكرة » موضوعه وبنائه بناء علميا صحيحا الى جانب بنائه الدرامى بالطبع .. لانه حتى وهو يكتب فيلما لعادل امام يخرجه محمد عبد العزيز .. يدرك تماما ان الكوميديا ليست شيئا سهلا.. وليست

تهريجا بالضرورة و «ضربا بالشلاليت » وشخصيات عبيطة تصنع اشياء سخيفة .. وانما يمكن ان تكون شيئا جادا شديد الاحترام ويثير الضحك فى الوقت نفسة .. ففيلم «**طار فوق عش الوقواق** » كان فيلما كوميديا من الطراز الاول فى احد جوانبه.. ثم كان فيلما تراجيديا خطيرا على نفس المستوى من العبقرية الفنية.. ولم يحس احد بأى تناقض ..

ولقد أحسست أحيانا فى «خلى بالك من عقلك» بروح وجو «عش الوقواق» ودون أى مقارنة بالطبع. وكما أحسست بهما فى فيلم أحمد عبد الوهاب السابق «بيت القاصرات» بشكل أو بآخر.. حيث يجمع بين الأفلام الثلاثة جو الأماكن المغلقة على البشر من ضحايا أو «مشوهى» المجتمع الخارجى.. المجانين فى مستشفى عقلى أو المنحرفات فى مؤسسة للفتيات.. وحيث يعزل هذا المجتمع الخارجى «العاقل» أو «المستقيم» حسب تفسيره وقوانينه الخاصة هو المتفق عليه.. بعيدا عن الاصحاء والشرفاء فيما يشبه المعتقل بهدف حماية المجتمع منهم وحمايتهم من أنفسهم.. وفى ظروف قمع غير بشرية لابد أن ينتهى اليها أى «حجر صحى» كهذا لقطيع من البشر تحت ادارة صارمة – حتى فى المدارس الداخلية الراقية – بحيث يصبح معسكر إعتقال أكثر منه مؤسسة جماعية ترفع شعار رعاية «نزلائها» .

ويبدو أن أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو تلح عليه فكرة الفرد هذه فى مواجهة مؤسسة القمع التى تحوله إلى مريض أو منحرف بالضرورة حين تتخلى عن وظيفتها الأنسانية خضوعا لقواعد الامتثال والإنضباط واللوائح الصارمة.. وحتى لو لم يكن نزلاؤها مرضى أو منحرفين بالفعل حين دخولها.. فأنها تحولهم إلى ذلك دون أن يشغل أحد نفسه بدراسة الظروف والدوافع الإنسانية الخاصة لكل حالة على حدة.. وسواء أكان كاتب الفيلم يقصد ذلك بالفعل أو أننى تبرعت بهذا التفسير.. فإن ما يناقشة هنا هو مفهوم المجتمع للعقل والجنون.. وما بينهما.. ولكى يقول أنه مفهوم نسبى فى النهاية.. فما يتفق «المجتمع العاقل» على أنه عقل ربما كان هو الجنون فى ذاته.. وربما كان ما يتفق الجميع حسب قواعدهم السائدة على أنه جنون.. هو العقل الوحيد ولكن الذى لا ينصت اليه أحد.. وبكل المسافات الواسعة بين العقل والجنون التى قد تشمل أنصاف العقلاء وانصاف المجانين.. مثل عادل إمام فى هذا الفيلم الذى يعد دراسته العليا حول المجانين فيبدو نصف مجنون متهور هو نفسه لكى يصل إلى الحقيقة والعدالة.. وبينما يبدو جلال الشرقاوى أستاذ الطب النفسى

والعقل الكبير أكثر جنونا من مرضاه حين يحول بعناد «علمى» غريب وجامد دون الوصول إلى هذه الحقيقة.. تبدو مريضته شيريهان أكثر عقلا من الجميع الذين اتهموها بالجنون لمجرد أنها كانت تهدد مصالحهم ونزواتهم ..

وهكذا فالمسائل كلها نسبية فى هذا الفيلم.. ولكن من يملك القدرة والسلطة على وضع الآخرين فى مستشفى المجانين أولا.. يصبح هو العاقل لأنه الذى يقرر ذلك !.

واتصور أن هذه هى الفكرة الرئيسية لهذا الفيلم.. من خلال قصة حب طالب الدراسات العليا فى قسم علم النفس بكلية الأداب عادل إمام للفتاة الجميلة شيريهان نزيلة المستشفى العقلى الذى يجرى فيه دراسته العملية بعد أن يقترب منها شيئاً فشيئاً فيكتشف أنها ضحية بشكل ما لظلم وسوء فهم ما.. ورغم كل معارضة الآخرين يصل بالفعل إلى أن اباها المنحرف فؤاد أحمد الذى وضعها فى المستشفى هو زوج أمها فى الواقع وليس أباها.. وأنه يغطى بذلك على فساده الشديد وانحرافه الذى كانت الفتاة تهدد بفضحه .

وعندما يتمكن الدارس الشاب من الزواج من فتاته المجنونة التى يؤمن تماما بأنها أعقل الجميع.. ورغم كل معارضة المجتمع العاقل لهذا الزواج.. يرفض هذا المجتمع السماح لها ببدء حياة جديدة هادئة وعاقلة.. لانه مجتمع قاس يرفض أن يغفر أو ينسى أن أحد ضحاياه قضى ولو يوما واحداً فى المستشفى أو فى السجن ويمكن أن يبدأ حياته من جديد لأن من حقه أن يحصل على فرصة أخرى.. فسرعان ما ينقض الجميع على الضحية ليعيدوها أكثر جنونا أو اجراما.. ولذلك فنحن نرى عائلة الدارس الشاب الذى تزوج الفتاة خريجة المستشفى بل والعمارة كلها تعارض هذا الزواج بكل قوة وتحاصر الفتاة بالاطماع ونظرات الشك واتهامات الجنون حتى تنقلب مجنونة من جديد حسب مقاييسهم الخاصة.. لولا أن الشاب الدارس نفسه يفرض المنطق والعدل بالقوة على الجميع ..

هذه هى الخطوط الأساسية الإيجابية لهذا الموضوع الجاد والقوى.. ولكن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها فى السينما بالطبع.. ولذلك كان من الممكن أن يصبح هذا الفيلم اقوى وأعمق من ذلك بكثير لولا بعض المبالغات والخروج على المنطق والإنسياق وراء بريق هذه الفكرة أو تلك بهدف تأكيدها إلى أن تفقد معناها بل وتفقد الفيلم نفسه كثيرا من قيمته ومعقوليته ..

● فطالب الدراسات العليا فى علم النفس الذى سيصبح خبيرا نفسياً مسئولاً عن



«خللى بالك من عقلك» - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٥

عقول البشر بعد ذلك.. نجده فى علاقته بزملائه أقرب إلى شلة تلعب الكوتشينة فى قهوة بلدى فى شبرا.. لأننا نكتفى بالتركيز على البطل وحده ونستسهل اختيار الشخصيات الثانوية من «صبيان المكوجية» حتى لو مثلوا أساتذة جامعة.. «فتبوظ» المسألة كلها حسب سوء أختيار كومبارس بثلاثة جنيهات ..

● وعلاقة عادل إمام بأستاذه الدكتور الكبير جلال الشرقاوى علاقة غريبة جداً لا يتوفر لها أى قدر من الأحترام أو مجرد المنطق.. فلماذا دائماً الشجار كأى أسطى ميكانيكى وصبيه «بلية».. فالتلميذ دائم التهجم على استاذه وإلى حد اقتحام بيته اثناء دعوته لوفد علماء أجنبى بل وإلى حد دخوله عليه فى حمام بيته لا أحد يدرى كيف.. والتلميذ يبدو وقحا والأستاذ نفسه شرسا اقرب إلى الجنون لأسباب غامضة.. والتلميذ يرتكب كل «جناية» وأخرى والأستاذ يكتفى بتهديده بفصلة كل مرة دون أن يفصله أبداً ولا أحد يرى كيف ولماذا ؟.

● المستشفى العقلى نفسه غريب جداً كما لو كان فى كوكب عطارد إلى حد أن طالب الدراسات العليا يدخل إليه ويخرج منه كما يشاء لدرجة أن يقيم فيه حفل عيد ميلاد حبيبته المجنونة لكى تغنى زميلاتها وباستهتار عظيم جداً !.

طالب الدراسات العليا الفقير «اللى مش لاقى يأكل» يعمل ليلا جرسونا فى كباريه.. وهى مسألة معقولة جداً.. ولكن ما ليس معقولا بأى منطق أن يتحول إلى فتوة يصلح الكون ويصلح أخلاق زبائن الكباريه بقوة ذراعه ويفرض الاستقامة عليهم بالعافية.. فيضرب أحسن زبون فى المحل ويضرب عشرين شخصاً على مائدته بمفرده ودون أن يتدخل أحد ودون أن يرفده أحد من الكاباريه.. إلى أن ينتهى بأن يضرب مدير المحل نفسه وأمام الجميع كأى جيمس بوند.. وكل مرة نرى عادل إمام مرة أخرى فى عمله فى اليوم التالى دون أن يجرؤ أحد على ضربه ولا على فصله من عمله ربما لانهم يعرفون أنه عادل إمام.. الذى لا أدرى كيف وافق هو أو المخرج أو كاتب السيناريو على كل كمية الضرب هذه فى الفيلم حتى لو كانت نهاية الفيلم تؤكد أن منطق القوة لابد منه لمواجهة الشر.. فحتى «الضرب» نفسه له منطق..

● أم البطل نعيمة الصغير من حقها بالطبع أن ترفض زواج إبنها من نزيلة سابقة فى مستشفى عقلى.. ولكن الفيلم بالغ جدا فى كراهيتها الشخصية لهذه الفتاة وتربصها لها ولو على حساب هدم حياة إبنها.. والعمارة كلها تفرغت لحصار الفتاة المجنونة إلى حد أن جارتها فى الشقة المقابلة تركت كل شغل البيت واقامت على السلم لمراقبتها وتحريض كل مصر ضدها وكأنها معركة شخصية.. وجارها الآخر أحمد بدير أخذ أجازة من الشغل ومن كل حياته الأخرى لكى يطاردها ويغتصبها.. وتركته هى الخائفة من الرجال يدخل معها شقتها ببساطة لكى تسهل له إغتصابها ولكى ترفض ولمجرد أن يضربة زوجها بعد ذلك حتى يهشم وجهه تماما ..

● مشهد سوق الخضار الذى حرضته الجارة المتفرغة لكراهة شيريهان بلا سبب.. قد تكون له وظيفة درامية هامة لتأكيد قسوة الجميع على مريضة سابقة.. ولكن أن يصاب سوق خضار كامل بالجنون فجأة لمجرد همسة بأن فتاة مجنونة هو شيء مبالغ فيه جداً وبالغ الرداءة فى التنفيذ.. فاذا كانت مجرد فتاة تشترى كيلو قوطة مجنونة فعلا.. فلماذا يضرب كل السوق بعضه لا سمح الله ؟..

كل هذه المبالغات و «الانفلاتات» الخارجة عن المنطق وعن العقل افقدت الموضوع الجاد والقوى كثيرا من قيمته وقدرته على الاقناع.. وتحت اغراء المزيد من النجاح الجماهيرى إما بافتعال كوميديا «الفارس» وإما باثارة الجمهور بمشاهد ضرب البطل لكل من يصادفه.. ومحمد عبد العزيز يقدم مستوى جيداً متماسكاً فى النصف الأول ومشاهد حب رقيقة حقا فى النصف الاول ثم يقع فى التفكك و«اللونجير» فى

النصف الثانى الاضعف بكثير.. فبعض المشاهد الكاملة يمكن حذفها فلا يفقد الفيلم شيئاً.. وموسيقى عمر خيرت معبرة وجديدة ومختلفة ولكن لا أدرى كيف تضيف رشيدة عبد السلام موسيقى أجنبية معروفة على موسيقى الفيلم ؟..

الأكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو شيريهان التى فاجأتنى شخصياً بأنها ممثلة وليست مجرد طفلة جميلة.. بل أنها ممثلة جيدة أيضاً وتؤدى شخصية صعبة ومركبة ببراعة مدهشة تجعلها البطلة الحقيقية للفيلم.. وهى مكسب جديد وهام تستحق أن أعتذر لها عن شكوكى السابقة فى قدراتها لأنها هى نفسها لتعتذر بهذا الفيلم عن أدوارها السابقة !.

- مجلة «الإذاعة» - ١٩ / ١ / ١٩٨٥.

الخروج من المدينة إلى وهم الريف الجميل

لو كان صحيحاً ما سمعته من أن فيلم **«خرج ولم يعد»** يحقق ايرادات جيدة بالنسبة للأفلام الأخرى المعروضة معه وفى ظروف «السينما المضروبة» جداً فى هذه الأيام.. تكون هذه علامة طيبة جداً على أشياء كثيرة.. أهمها بالطبع أن جمهور الفيلم المصرى بدأ يفيق ويعرف الجيد والردئ ويتغير ذوقة إلى الأفضل.. بل وبدأ يتقبل تجارب جديدة مختلفة تخرج وبجرأة عن دائرة الحدوتة التقليدية والتوليفات المستهلكة .

ففى «خرج ولم يعد» أكثر من شيء مختلف فهو فيلم طازج وذو مذاق خاص وقد يكون صعباً أن نشرح معنى أن يكون أى فيلم (طازجاً) - ولكنة شيء لا ندركه إلا وانت تشاهد الفيلم بالفعل فتحس بالبراءة والبكارة والتلقائية وتكاد تلمس الخضرة واتساع الأفق وتشم رائحة الهواء النقى - وهى أشياء يصعب وصفها بالكلمات لأنها لا تخضع لأى مقاييس محددة أو محسوسة ولا لأية نظريات .

ثم أنه فيلم يغامر بكسر أسلوب الحدوتة التقليدية بفعل السيناريو الجيد والمبتكر الذى يكتبه عاصم توفيق ولكن بالجرأة التى يتقدم بها المخرج محمد خان على مثل هذه «التجارب» وكما سبق أن فعل فى فيلم **«الحريف»** فليس هنا قصة بالمعنى المفهوم أو الذى تعود عليه المتفرج المصرى بالتحديد.. وانما هو موقف واحد فى الواقع ولكن تتوقف عليه لحظة اختيار حاسمة فى حياة إنسان - وتحتشد وراءه أسباب ولا بد أن تترتب عليه نتائج - وبين هذا وذاك تكمن معان واشارات تحت السطح الهادى حتى لو لم «يزعق» بها الفيلم .

ومن ناحية ثالثة يجرؤ محمد خان وكعادته فى تقديم سينما مختلفة على كسر سطوة «نظام النجوم» - وفى وقت بلغ فيه «صراع الأسماء» قمة السباق والتنافس

حول من يبيع أكثر وفى سينما يحاول التجار أن يحكموها بالكامل وأن يفرضوا كل خطوط واتجاهات مسارها بما يحقق الأربح والأضمن – وهنا تجئ أهمية أن ينجح «خرج ولم يعد» بالنسبة لما حوله من أفلام تحتشد بالنجوم وبالاحداث التقليدية المثيرة وهو الفيلم الذى بلا نجوم سوى فريد شوقى – لان هذا يعنى أن المتفرج المصرى نفسه أصبح انضج وأكثر وعيا من أن يذهب للنجم فقط – وانما يمكن أيضاً أن يذهب من أجل شيء جديد يغير دماء أفكاره ومزاجه وتذوقه للأفلام التى تنعش وعيه بما حوله وتقبله للمغامرة .

ويحسب لمحمد خان وللمنتج الشاب ماجد موافى أنهما تغلبا على مصاعب إنتاجية وتوزيعية شديدة حتى يفرضا أسلوباً جديدا للعمل على تجار السينما – فاذا كان يحيى الفخرانى طرازا جديدا للممثل الموهوب حقا والقادر على اداء كل الشخصيات وكل المواقف فلماذا لا يصبح نجما لفيلم؟.. واذا كانت ليلى علوى ممثلة شابة مجتهدة تطور ادوات تعبيرها من فيلم إلى فيلم وتحاول أن تصنع لنفسها إسما وسط زحام الأسماء المتنافسة وتبذل جهداً واضحاً وجاداً فى فهم الشخصية والموقف والتعبير عنهما بأفضل ما تستطيع – ولماذا لا تصبح هى أيضاً نجمة لفيلم؟.. ولكن ليس من تلك الافلام الخفيفة التى كانوا «يستخدمونها» فيها كمجرد «البنت الحلوة» التى تسند هذا النجم الكوميدى أو ذاك فى تلك الأشياء «المعلبة» التى كانوا يسمونها أفلاما – وأنما فيلم نظيف وجاد وشديد الرقى والابتكار .

والدلالة الرابعة لنجاح «خرج ولم يعد» ولو نجاحا نسبيا وسط موجة الكساد الحالية فى سوق الفيلم المصرى – هى أن مستوى تذوق الجمهور المصرى لم يعد بعيداً تماما عن مستوى جمهور المهرجانات فمنذ شهور قليلة فاز هذا الفيلم نفسه بالجائزة الثانية فى مهرجان قرطاج – وفاز بطله يحيى الفخرانى بجائزة أحسن ممثل وهذا يعنى أنه كان يستحق.. ليس لأن لجنة التحكيم التى تضم «خواجات» لا يعرفوننا من هنا ومن هناك قد جاملته ولا لأنها «لاتفهم» وانما لأنها كانت تفهم أن ما يمكن أن ينجح لدى جمهور بلده أولا لانه يخاطبهم باحترام وبلغة راقية – يمكن أن يفرض نجاحه على العالم الخارجى أيضاً – لان المسألة فى الحالتين هى مسألة فن أولا فن أولا واخيرا – ومسألة هل لديك شيء جديد تقوله للناس وكيف تقوله وبأى لغة ..

ويبدو ما يقوله «خرج ولم يعد» للناس خافت الصوت حتى لا يلتقطه البعض ممن

تعودوا الضجة «والزعيق» والصوت الغليظ – ومع ذلك فهو يقوله ببساطة أسرة ..

يحيى الفخرانى موظف شاب لا يحلم بشىء سوى أن يرتقى فى عمله إلى أن يصبح مديراً لأنه وعد اباه الراحل بهذا .. وهو يعيش كل الظروف الصعبة فى كابوس القاهرة – المنزل القديم المتهالك فى الحوارى الضيقة – والتراب والروتين والضجيج والملل اليومى – والخطيبة الكئيبة المضجرة التى تعتبره مجرد فرصة لتجد بيتاً ولها «بعل» – يعنى زوج يمكن أن ينجب أطفالا ويمكن أن يشترى الطبيخ والبطيخة .. ولكن بلا حب ولا مشاعر ولا أى مشاركة فى أى شىء .. ولكنه خطبها منذ سنوات ولم يجد الشقة كالعادة ومطلوب منه أن يجد شقة أو ينتحر مثل غيره كثيرين – فيتذكر أن لديه فى البلد «حتة أرض» تركها والده ويقرر أن يذهب ليبيعها .. وهناك فى الريف تحدث له أكبر اكتشافات حياته التى كان غافلا عنها – فالمشترى هو اقطاعى ثرى قديم فريد شوقى ما زال يعيش فى أطلال العز القديم بعد أن عاش حياته بالطول وبالعرض وانفق كل شىء ولم يبق له أى شىء سوى حب الطعام باعتباره اقصى ملذات الحياة .

وشخصية فريد شوقى فى الفيلم من أجمل شخصيات السينما المصرية وأكثرها عمقا وجاذبية – وانسانية فى الوقت نفسه .. فهو بقايا ليس فقط طبقة قديمة وانما عصر قديم كامل – تعود أن يملك كل شىء بلا عناء وأن يستمتع بكل شىء بلا عناء – ثم انسحب منه هذا العالم لأن العصر كله قد تغير فلم يعد هؤلاء هم سادته .. ورغم أنه لم يعد يملك شيئاً إلا أنه ظل يعامل الحياة بنفس اللامبالاة وبنفس «المزاج» القديم لاقطاعى سابق وبنهم حسى واضح لم يعد قادراً بما تبقى له من ايراد الأرض الا أن يركزه على «الأكل» – فهو بقايا طبقة لم تعد تملك من ملذاتها السابقة سوى «الموت أكلا» !

وتؤدى تعقيدات المواقف إلى أن يبقى الشاب القادم من القاهرة عدة أيام وسط هذه العائلة التى تنصب شباكها حوله لكى تزوجه من ابنتها التى أصبحت عروسة – ليلى علوى ..

وفى الريف يكتشف الشاب عالما مختلفاً تمنما عما تركه وراءه فى القاهرة – الهدوء والصفاء والخضرة والهواء النقى وصوت الكروان والأشياء «الصابحة» سواء فى وجه البنت الحلوة أو فى قطرات الندى فى الفجر على أشجار الموز أو فى هذا العالم الغريب الذى يرمى الهموم وراء ظهره فى استرخاء ويأكل ليستمتع أو فى



«خرج ولم يعد» - إخراج محمد خان - ١٩٨٥

صوت الكروان الذى أصبح مقابلا ومناقضاً لصوت أحمد عدوية - وفى لحظة اختيار مجنونة يحسبها - فيكتشف أن هنا أحسن وأن المسألة لا تستحق أن يعود إلى القاهرة ليقضى بقية حياته بحثاً عن أثاث للشقة ووسط تروس الزحام والضجيج والتراب فيقرر أن يبقى حيث وجد الحب .

بالمنطق الواقعى يمكن أن نرفض فكرة الفيلم عن الريف المصرى لو كان الفيلم يتحدث أساسا عن الريف المصرى.. فمحمد خان يقدم الريف هنا فعلا كما كان يقدمه أستاذنا محمد كريم فى أفلام محمد عبد الوهاب.. ريفاً جميلا نظيفاً مغسولاً غارقاً فى السمن والعسل.. بحيث يدعو الفيلم الشباب الذى يريد الزواج أن يترك القاهرة ويذهب إلى الريف حيث الهدوء والجمال وكميات هائلة من الامن الغذائى.. وبالذات «البيض».. وهذا غير حقيقى بالطبع بل وخرافى ..

ولكنى فهمت الفيلم فهما مختلفا ليس هو بالضرورة مما يقصده صانعوه.. فهو تفسيرى الخاص.. وصحيح أن الفيلم لا يبقى فى القاهرة أكثر من ثلث ساعة أو أقل.. ولكنه فى تقديرى فيلم عن القاهرة أساسا وعما وصلت اليه حياتنا فيها الآن.. فهو صيحة تحذير من التكالب على المدينة بكل اختناقها وضجيجها وترابها

وازدحامها وازماتها التى تتعقد كل يوم بلا حل.. حتى أصبح علينا أمام أن نصلحها أو نرحل عنها لنلتفت إلى الريف قليلا ولا نتركه أرضا جرداء مهملة.. فمازالت فيه إمكانيات كثيرة للعيش.. حيث لا يمكن لنا جميعاً أن نكون «قاهريين» لمجرد أن هذا هو الأنسب و «الأريح» ..

ولا أتصور أن عاصم توفيق كاتب سيناريو «خرج ولم يعد» ومحمد خان مخرجه يدعوان إلى هجر المدينة إلى الريف هكذا كقضية مطلقة.. كما لا أتصور أنهما يريان الريف جميلا وبلا مشاكل كما قدماه بالفعل.. وانما الأقرب إلى المنطق أنهم قدموا «فانتازيا الريف».. أى الريف كما يتخيله الفنان وكما يتمنى أن يكون.. وبلا أى اقتراب من واقع الريف الفعلى.. لأنه كان مطلوبا المبالغة فى جماله حتى يبدو مثل «الكارت بوستال» من أجل التأكيد على قبح المدينة وكآبتها ومن خلال التناقض.. لان الفيلم لا يقدم الريف كبديل للمدينة وانما كمهرب منها. وهو مهرب مؤقت لاعادة الرؤية والتقاط الانفاس.. لأن الريف نفسه ملئ بمشاكله الخاصة.. وما يؤكد هذا التفسير أننى سمعت محمد خان يقول فى مناقشة فيلمه فى مهرجان قرطاج: أن يحيى الفخرانى بعد أن يتزوج ليلى علوى فى نهاية الفيلم ويعيش معها فى الريف.. لابد سيواجه مشاكل أخرى مختلفة تصلح موضوعا لفيلم آخر !.

وبعيداً عن هذه المعانى كلها فان فى «خرج ولم يعد» أكثر من مذاق جديد يستحق الترحيب: كاتب السيناريو عاصم توفيق الذى عرفناه كاتبا تليفزيونياً جيداً يعود إلى الوطن وإلى تجربة السينما فى عمل بالغ الاحكام والبساطة والعذوبة.. والمصور الشاب الجديد طارق التلمسانى فى أول أفلامه الطويلة ويكشف رغم ذلك عن مصور موهوب يجيد التعبير بالضوء والظل عن دراما الفيلم وجماليات الريف بما يؤكد أننا كسبنا مصوراً جديداً جيداً.. ونجما جديدا هو يحيى الفخرانى الذى يكسر بموهبته وحدها وبتلقائيته وجاذبيته وصدقه فى الأداء مقاييس شكلية عديدة لصورة النجم.. وينجح رغم ذلك فى انتزاع مكان لنفسه وسط نجوم القمة وبمجرد ترحيب الجمهور به وتصديقه له «كواحد عادى» منهم يمكن أن يتجاوبوا معه لانه يتحدث عنهم.. وفى تقديرى أن هذا الفيلم يمكن أن يكون نقطة انتقال ليحيى الفخرانى عليه أن يحافظ عليها. لانه يمكن أن يمثل فى الأيام القادمة نموذجاً جيداً وفائق الموهبة للرجل العادى فى مواجهه كل مصاعب الحياة يوما بيوم.. وهو يملك هذه القدرة الكبيرة على الاقناع وعلى التواصل مع الناس بمجرد أن يصدقوه.. أما ليلى علوى فهى

جديدة تماما ومختلفة فى هذا الفيلم.. تتخلى عن كل أوهام الجمال والماكياج والملابس التقليدية للبنت «الغندورة» وتقبل التحدى حين تتخلى عن كل «الاكسسوار» الخارجى للممثلة لتلعب البنت الفلاحة التى تغسل الحمار وتمسح كفيها فى جلبابها البسيط فتنجح إلى حد بعيد وتقنعنا بأنها ممثلة جيدة حقا وفى أفضل أدوارها على الاطلاق.. والذى يجب أن تكون واعية بحيث تجعله نقطة تحول فى عملها هى الأخرى.

أما «الحوتان» الكبيران فريد شوقى وعايدة عبد العزيز فليس جديداً عليهما أن نقول أنهما كان «ملح الفيلم» ومذاقه الخاص بخبرتهما الكبيرة التى حولت أدوارهما الصغيرة إلى لحظات اخاذة شديدة البريق !.

– مجلة «الاذاعة» – ٤ / ٥ / ١٩٨٥ .

«وداعاً بونابرت»

فطوال شهر كامل قبل مهرجان كان والحديث لا ينقطع عن أن فيلم **«وداعاً بونابرت»** خطير جدا ومسئ لمصر وأن يوسف شاهين ينكر فيه مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية.. واذا أعترف بها فانه ينسبها لصبى يهودى هو الذى كان يوجه كفاح المصريين.. وأنه صنع الفيلم ليجامل الفرنسيين وعلى حسابنا نحن و.. و.. و.. وكان مصدر هذه الحملة كلها ناقد عبقرى واحد أدعى أنه قرأ السيناريو واكتشف كل هذه الجرائم.. ثم حرض «لجنة المهرجانات» طوال اجتماعاتها الأخيرة على منع عرض هذا الفيلم فى مهرجان كان بأى ثمن لانه هو الوطنى الوحيد الحريص على حماية سمعة مصر ..

والمؤسف أن لجنة المهرجانات استجابت لهذه التحريضات القائمة على مواقف وخلافات شخصية لا علاقة لها بمصر ولا بالسينما.. وظلت على مدى اجتماعات طويلة تبحث عن كل الوسائل الممكنة لمنع عرض الفيلم فى المهرجان.. وتشترط ضرورة ارسالة أولا إلى مصر بحجة عرضه على الرقابة.. ومع أن الفيلم لم يكن قد انتهى طبعه وتحميضه واعداده للعرض الا قبل المهرجان بقليل جداً.. وكانت نسخه الوحيدة فى باريس.. ومن المستحيل أرسال نسخة إلى مصر «لمراقبتها» ثم اعادتها إلى باريس ثم كان لتشترك فى المهرجان خلال أيام قليلة.. وكان البعض يحزنهم جداً أن يكون لنا فيلم على مستوى عالمى وأن يشترك فى مسابقة أكبر مهرجانات الدنيا وأن يرتفع علم مصر إلى جانب أعلام الدولة المشتركة ..

ووصل تشنج البعض إلى حد أغرب اقتراح فى العالم.. وهو إرسال برقية إلى مهرجان كان للمطالبة بمنع عرض الفيلم.. أو بعرضه باسم يوسف شاهين شخصياً وليس باسم مصر.. وكأن يوسف شاهين هذا هو كيان مستقبل وأكبر من حجم

مصر.. حتى «نتنازل» له عن شرف الاشتراك فى مسابقة عالمية بدلا من مصر.. ثم وصلت شراسة الحملة إلى حد اقتراح إرسال وفد ليطلب رسميا فى باريس من إدارة المهرجان منع عرض الفيلم.. وكانت هذه ستكون فضيحة مدوية لولا أن تغلب صوت العقل.. وأن كان أغرب ما حدث بعد ذلك بالفعل أن جاء وفد فعلا إلى باريس ثم إلى كان بحجة مراقبة الفيلم على الطبيعة.. ومنهم ناس بالطبع لا علاقة لهم بالسينما ولا بالمهرجانات ولكنهم سافروا فى هذه «المهمة المقدسة».. ولعلها السابقة الأولى فى تاريخ السينما المصرية أن يسافر صلاح صالح مدير الرقابة شخصياً لمراقبة فيلم مصرى فى باريس وكأن كارثة ما يمكن أن تحدث لو تم عرضه قبل مراقبته.. وكأنهم كانوا يستطيعون منع عرضه فى مهرجان عالمى حتى لو اكتشفوا فيه كل «بلاوى» العالم ..

والمضحك أن كل هذه الحملة الضارية ضد «وداعاً بونابرت» قد حدثت ولم يكن مصرى واحد قد شاهد الفيلم.. لأن نسخته الوحيدة كانت فى باريس كما قلت.. وكان باقيا على المهرجان أيام قليله.. وراجت الاشاعات.. والاشاعات المضادة.. وسافرنا فى هذا الجو المحموم بدلا من أن نفرح ونفخر بأن لنا فيلما فى مسابقة كان.. مع فيلم آخر هو **«الحب فوق هضبة الهرم»** فى برنامج نصف شهر المخرجين.. لأن البعض يعرقلون وبأنانية شديدة كل انتصار أو نجاح مصرى فى الخارج ويبذلون كل جهودهم لعرقلته والقاء الطوب عليه !.

وأعترف بأننى شخصياً ذهبت إلى عرض «بونابرت» فى مسابقة كان وأنا أمسك قلبى.. خوفا من أن يكون يوسف شاهين قد اساء إلى كفاح الشعب المصرى ضد غزو نابليون لمصر أى إساءه من أى نوع.. وكنت سأهاجمه بعنف لو فعل هذا من خلال فيلم مصرى يشاهده العالم كله.. ولكن ما فاجأنى بمجرد وصولى إلى باريس.. أن علمت أن يوسف شاهين شخصياً هو الذى ينظم عروضاً خاصة للفيلم لكل العرب الموجودين فى باريس.. وأنه هو الذى يلح فى دعوة وفد مصرى رسمى ليعرض لهم الفيلم قبل عرضه فى المهرجان ومن باب الاطمئنان.. وسافر بالفعل عباس راغب رئيس شركة التوزيع ومصطفى محمد على مدير المركز القومى للسينما وصلاح صالح مدير الرقابة وعبد الحميد سعيد من ادارة المهرجانات فى مصر.. فضلا عن وجود أحمد الحضرى رئيس صندوق دعم السينما الذى ساهم فى تمويل الفيلم.. وكان قد سافر على نفقته الخاصة بعد أن رفض مجلس ادارة الصندوق.. الموافقة



«وداعا بونابرت» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٥

على سفر رئيس مجلس ادارة الصندوق.. ولكن كل الآخرين ومن الذين لا علاقة لهم بالسينما.. من حقهم أن يسافروا ببدل سفر.. ولكن هذه قصة أخرى !.

المهم أن الجميع شاهدوا الفيلم فى باريس بالفعل فى عرض خاص نظمه لهم يوسف شاهين نفسه.. وكانت المفاجاة أن الجميع لم يجدوا شيئاً واحداً يسىء إلى مصر من قريب أو من بعيد.. والجميع سعدوا جدا وبكى بعضهم فرحا وفخراً.. وانتهت الزوبعة تماما وكأن لم تكن.. لان من المستحيل مهاجمة أى فيلم فى الدنيا قبل أن تراه.. ولكن المعارك كلها شخصية !.

ثم رأينا الفيلم بعد ذلك فى عروضه الرسمية فى المهرجان نفسه.. فذهلت شخصياً عندما اكتشفت حجم الكذب والكراهية - أو الجهل - الذى أحاط بهذا الفيلم.. فالحقيقة ومن خلال المشاهدة الفعلية للفيلم على العكس تماما وعلى طول الخط.. والفيلم مشرف لمصر على المستوى الفنى الذى يحقق به يوسف شاهين تقدمه التكنيكى المعروف عالمياً والأفضل من أفلام عديدة أخرى فى المسابقة وبلا أية مبالغة أو تحيز.. على المستوى الموضوعى الذى يجسد مقاومة المصريين البسطاء للحملة الفرنسية وأنهم لم يتوقفوا لحظة واحدة عن البحث عن وسائل للمقاومة من الكلمة

وإلى البندقية.. ومع التركيز الواضح على دور الأزهر ومشايخة الوطنيين المستنيرين فى توجيه المقاومة رغم عدم تكافؤ المعركة بين جيش نابليون المدجج بأحدث السلاح والتكنولوجيا ومصريين فلاحين وحرفيين عزل لايملكون سوى «النبابيت» أو الهتاف والاحتشاد باسم مصر.. وليس فى الفيلم يهودى واحد على الأطلاق سوى لقطة عابرة ربما لا يلاحظها أحد لرجل يضع الطاقية اليهودية المعروفة على رأسة ويشترك فى جنازة شاب مسلم وهى مسأله من المضحك افتعال أنها تعنى شيئاً لأن أحدا لم ينكر أن مصر كان فيها دائماً يهود لم يكن أحد منا أبداً يعاملهم حسب ديانتهم وإنما كمواطنين عاديين ..

وليس «وداعاً بونابرت» فيلما لحساب الفرنسيين والحضارة الغربية المتقدمة وإنما على العكس اتصور أنه ضدهم.. فلقد قدم بونابرت نفسه كشخصية ثانوية أقرب إلى الكاريكاتير.. وسخر من محاولته خداع المصريين بحلقات الذكر وبالزى العربى.. وفى مشهد شديد الذكاء والقسوة وضع ملابس الامبراطور على جسد الشاب المصرى العادى جداً على (محسن محيى الدين) فى حفلة تنكرية فرنسية ووضع نابيلون نفسه فى ملابس عربية تحول فيها إلى أراجوز وآثار سخرية الجميع ..

ويدور الفيلم باختصار عن موقف أسرة سكندرية لخباز مصرى فقير فى مواجهة الغزو الفرنسى لمصر.. وتضم الأسرة ثلاثة أخوة يمثل كل منهم إتجاها محدداً فى هذه المواجهة مناقضاً للاتجاهات الأخرى.. على (محسن محيى الدين) الذى عمل مع الفرنسيين وتعلم لغتهم ويؤمن بالحوار معهم.. وبكر الذى يمثل الاتجاه العملى فى ضرورة القتال والمواجهة بالسلاح إلى أن يضع يده فى أيدى المماليك بعد هزيمة الثورة.. ويحيى الشاب العابث الساذج الذى يقيم مهندس الحملة الجنرال كافاريللى (ميشيل بيكولى) نوعا من الصداقة الخاصة به إلى أن يموت فيحاول أن يستكمل نفس العلاقة مع أخيه على.. ولكن هذا الشاب المصرى الصغير والبسيط يلقنه فى النهاية درساً فى استحالة هذه الصداقة أو هذا الحب المفروض بشروط المستعمر القوى.. أى بحكم فرض الأمر الواقع ..

وهذه العلاقات الشخصية هى الاطار الفردى للموضوع الرئيسى للفيلم.. وهو المواجهة بين عالمين أو حضارتين.. الحضارة الغربية التى تغزو الشرق بالسلاح والتقدم العلمى والتكنولوجيا وتحت شعار أنها تنشر هذا التقدم وتفرضه فرضاً على «البلاد المتخلفة».. والحضارة المصرية نفسها التى قد تعانى من التخلف والفقر

ولكنها تملك تراثا وقوة روحية هائلة ومعنى مختلفا للحوار وللمواجهة.. ولا ينكر الفيلم أن الحملة الفرنسية هى التى حملت بعض أشكال التقدم لمصر مثل المطبعة.. ولكن الشاب المصرى البسيط هو الذى استوعب سريعاً امكانيات هذا التقدم وهو الذى طبع منشورات الثورة ضد الغزو على هذه المطبعة الفرنسية نفسها.. وهو الذى لقن الغزاة أكثر من درس فى معنى مختلف للتقدم وللحوار بين الشعوب.. وهو الذى يملك هذه القدرة الهائلة على المقاومة وعلى البقاء بينما ينسحب فيه كل هؤلاء القادمين من الغرب أو من الشرق ..

وفى الفيلم تركيز شديد على المصريين وعلى ثورة القاهرة الأولى والثانية ضد الحملة الفرنسية رغم الافتقار الكامل للسلاح ولتكافؤ الفرصة.. وفيه تحليل واع إلى حد كبير لاطراف الصراع فى تلك الفترة وادانة واضحة للمماليك وللخونة ومحترفى الشعارات والاتجاهات السلبية فى المقاومة.. كما أن فيه شحنة عاطفية من حب مصر وصلت حتى إلى حد المباشرة المرفوضة فنيا عندما يهتف المصريون فى مواجهة مذابح الفرنسيين ومدافعهم: «مصر حتفضل غالية عليا».. ثم عندما ينتهى الفيلم بآخر لقطة لحسن محيى الدين سائرا وحده فى الصحراء مع صوت ايمان البحر درويش يغنى «أنا المصرى».. فهذه هى الرسالة الأخيرة للفيلم ولاكتمال وعى البطل معاً ..

هذا على الجانب الموضوعى المشرف لمصر إلى أقصى حد.. وبما يثير الدهشة حقا من كل الادعاءات التى أثيرت حول هذا الفيلم.. ولكننا لا ندعى من جانبنا أن الفيلم تحفة لم تحدث.. ونملك حق الاختلاف معه حول هذه النقطة السينمائية أو الفنية أو تلك.. وكما نختلف مع أى فيلم ليوسف شاهين أو مع أى فيلم آخر فى العالم.. ففى «وداعاً بونابرت» كل مزايا يوسف شاهين وكل عيوبه أيضاً.. فالسيناريو شديد التعقيد كالعادة.. والحوار شديد الغرابة وهى أقل كلمة يمكن أن يوصف بها حوار يوسف شاهين.. وأنت فى «وداعاً بونابرت» ومثل كل أفلامه الأخيرة تحس أنك أمام أعلى مستوى للتكنيك السينمائى لمخرج عالمى حقا.. ولكنك تظل طوال الثلث الأول على الاقل حائراً مضطربا أمام شخصيات لا حصر لها تقفز من مكان إلى مكان وفى مونتاج عصبى مضطرب وتقول عبارات سريعة غير مفهومة ودون أن تفهم العلاقات من مع من ومن ضد من.. فاذا كان هذا العبقرى الموهوب مصمما على كتابة السيناريو والحوار بنفسه فيبدو أنه لابد من منعه من ذلك بالقوة

أو «بقانون» خاص.. وصحيح أن من حق كل فنان أن يعبر عن نفسه بالأسلوب الذى يختاره ولكن ليس هناك سبب فى العالم لان يشترك محسن محيى الدين شخصياً فى كتابة سيناريو فيلم عن حملة نابليون على مصر.. من الصعب الحديث عن مستوى التمثيل لان طبيعة أفلام يوسف شاهين تفرض أسلوبا خاصا على الممثلين وإن كان من الممكن أن نقول أن الممثل محسن محيى الدين اجتاز امتحانا كبيرا وفرض وجوده أمام ممثل عالمى مخضرم مثل ميشيل بيكولى وكان ندا له بحضوره الشخصى القوى رغم أنه يمثل لأول مرة بالفرنسية التى تعلمها فى شهور.. ويلى تفوق الاخراج مباشرة – رغم المعارك الباهتة التى صدمتنا – تفوق تصوير محسن نصر وديكور انسى أبو سيف فى مستواهما العالمى حقا.. ونحن نحتفظ بحقنا فى التساؤل حول موقف الفيلم من شخصية بكر الذى يدعو للمقارمة المسلحة وهل يدينه الفيلم أم يؤيده.. ولكنه فيلم مصرى حتى النخاع ومشرف لنا على كل مستوى ورغم أى ملاحظة.. فاهلا بونابرت !.

– مجلة «الإذاعة» – ١ / ٦ / ١٩٨٥ .

مصريون فى كان

الحب « فوق هضبة الهرم »

آثار وأحمد زكى فى عيون العالم

كان واضحاً هذا العام أن أفلام برنامج «نظرة خاصة» وبرنامج «نصف شهر المخرجين» كانت فى معظمها أهم وأفضل من أفلام المسابقة الرسمية نفسها لمهرجان كان.. وكان الكثيرون من ضيوف المهرجان من كل العالم يحرصون وسط ازدحام البرنامج غير المنسق على أن «يخطفوا» بين وقت وآخر هذا الفيلم أو ذاك فى برنامج «نصف شهر المخرجين» بالذات وهو من أهم اقسام مهرجان كان والذى يبلغ - أى هذا القسم - عامه السابع العشر على مدى أعوام المهرجان الثمانية والثلاثين ولكنه ينفرد هذا العام بأن يقام وحده تقريباً فى قصر المهرجان القديم للمرة الثالثة.. وبعد أن أنتقلت كل انشطة المهرجان الأخرى إلى القصر الجديد الضخم منذ ثلاث سنوات.. مما يعطى للأفلام التى تعرض فيه قيمة خاصة لانها تحظى بشرف العرض فى القاعة الكبرى التاريخية التى شهدت كل أمجاد مهرجان كان وأفضل الأعمال لاعظم مخرجى العالم على مدى تاريخ المهرجان كله ..

وبرنامج «نصف شهر المخرجين» برنامج شبه مستقل فى اختياراته ومقاييسه للأفلام المشتركة فيه.. وهى مقاييس قد تكون أكثر موضوعية حيث لا تحكمها اعتبارات المجاملة فى المسابقة الرسمية.. وتنظم البرنامج «جمعية المخرجين الفرنسيين» وهى تجمع قوى جدا لكل مخرجى فرنسا.. رئيسها الشرفى المخرج الكبير روبير بريسون.. ويرأسها ثلاثة مخرجين معا هم كولين سيرو وبيير جالو وجان ماربوف.. ومن رؤسائها السابقين أسماء كبيرة مثل كوستا جافراس أو برتران

تافرنييه وروبير انريكو وجان دانييل فالكروز.. أمامسئول برنامج «نصف شهر المخرجين» فهو بيير هنرى ديلو الذى يقول عن هذا البرنامج القوى من برامج كان أنه «مكان للاكتشاف والمفاجأة» لأنه الذى كشف فى السنوات السابقة عن مواهب عدد من أهم المخرجين الجدد من كل العالم الذين لمعوا بعد ذلك ..

ومن بين أكثر من ٣٠٠ فيلم شاهدها ديلو على مدى ستة شهور قبل المهرجان وفى كثير من دول العالم.. جاء إلى مصر فى ديسمبر الماضى.. وأختار **«الحب فوق هضبة الهرم»** لعاطف الطيب ليعرض فى المهرجان ضمن ١٨ فيلم فقط من كل العالم تعرض على مدى تسعة أيام.. بحيث يعرض فيلمان كل مساء لأول مرة.. ويعاد عرض كل منهما مرتين فى نهار اليوم التالى.. أى أن فيلم عاطف الطيب عرض ثلاث مرات.. فضلا عن كتابة إسمه واسم فيلمه بالحروف الكبيرة ضمن الأسماء الأخرى على واجهة القصر القديم.. وهو شرف لو تعلمون عظيم.. خصوصا لو عرفنا أن كل الأفلام العربية فى كل أقسام المهرجان لم تتعد فيلم **«غزل البنات»** للبنانية جوسلين صعب وفيلم **«الملائكة»** للتونسى رضا الباهى والذين عرضا فى نفس برنامج «نصف شهر المخرجين» ..

وفى ليلة عرض «الحب فوق هضبة الهرم» كانت القاعة الكبرى للقصر القديم للمهرجان والتى تتسع لثلاثة آلاف مقعد والتى شهدت أهم أفلام العالم على مدى ٣٥ سنة ممتلئة عن آخرها بالفعل ولا موضع لقدم فعلا.. وكان واضحاً أن هناك أهتماما مؤكدا لدى كل من فى كان بمشاهدة فيلم مصرى آخر لشاب جديد غير معروف وليس هو شاهين أو صلاح أبو سيف اللذان لا يعرف العالم غيرهما لاننا لم ننجح للاسف فى تجاوزهما على مدى ثلاثين سنة ..

واحتشد كل المصريين فى كان خلف عاطف الطيب.. حتى يوسف شاهين الذى كان غارقاً فى الاهتمام بفيلمه **«وداعاً بونابرت»** الذى كان يعرض فى نفس الوقت.. حرص على أن يذهب ليعانق تلميذه ويقف إلى جانبه.. وضحيت شخصياً بفيلم المسابقة الوحيد الذى فاتنى «جوشوا بين الحين والآخر» رغم أنه عن اليهود.. لاشهد هذه اللحظة التى كادت تبكينى فرحا وبلا مبالغة ..

وقف بيير هنرى ديلو مسئول البرنامج على المسرح ليقدم الوفد المصرى: عاطف الطيب ومصطفى محرم كاتب السيناريو وعبد العظيم الزغبى المنتج وآثار الحكيم البطلة وسناء منصور.. وقال فى تقديمه «للحب فوق هضبة الهرم» :



الحب فوق هضبة الهرم - - اخراج عاطف الطيب - ١٩٨٥

«إن هذا هو يوم مصر.. ففى الصباح شاهدنا فيلم شاهين والآن نشاهد فيلما مصريا آخر لمخرج شاب» ..

وضجت القاعة بالتصفيق وقدم عاطف الطيب فيلمه بكلمة قصيرة قال فيها أنه يسعده أن يشترك بفيلمه في مهرجان كان وأنه يتمنى أن يعجب الحاضرين.. ثم كان مظهر آثار واداؤها مشرفا كنموذج للفتاة المصرية الجديدة وهى تقول بانجليزية جيدة أنها حضرت مهرجانات كثيرة من قبل ولكن هذه أول مرة لها فى كان وهو عالم مختلف تماما يسعدها أن تشترك فيه.. ثم نبهت الحاضرين إلى أن شكلها فى الفيلم ربما بدا مختلفاً لانها عندما صورته كانت تطلق شعرها بشكل معين.. وضحك الحاضرون للملاحظة اللطيفة وبدأ العرض وأمسكت قلبى بيدى خوفا من رد فعل الجمهور الاجنبى ازاء سينما مصرية ..

لاحظت أولا أن كل اللبنانيين الموجودين فى كان لسبب أو لآخر كانوا فى القاعة.. وكانوا متحمسين جدا لآثار الحكيم.. وعاودتهم «الصهللة» العربية وهم يسمعون لأول مرة فى مكان كهذا شخصيات مصرية وحوارا كله بالعامية المصرية.. فكانت تعليقاتهم بالعربية مسموعة بين وقت وآخر.. وكان للجو كله مذاق خاص وحميم

ومفرح بين مئات الأجواء واللغات التى غرقنا فيها طوال المهرجان ..

وبدأ الفلم بالجو المصرى الواقعى الصميم لأزمة أحمد زكى الموظف الشاب فى البيت المختنق لأسرته الفقيرة.. وحقق الفيلم تجاوبا من أول لحظة.. فهم فى المهرجانات يريدون من يحدثهم عن نفسه بصدق وبلا زخرفة أو ادعاء أو تقليد للأجواء الفرنسية أو الأمريكية التى «زهقوا» منها ..

المشكلة هنا كانت حقيقية وجادة ويتناولها الفيلم بجرأة.. ورغم غرابة الفكرة بالنسبة للمتفرج الأوربى.. أن تكون هناك أزمة اسكان خانقة إلى حد ألا يجد الموظف الشاب أحمد زكى شقة يتزوج فيها فتاته التى احبها (آثار الحكيم) بعد أن حل العالم كله شرقا وغربا مشكلة الاسكان.. ورغم غرابة أن تكون لدى هذا الشاب مشكلة عاطفية وجنسية تدفعه للصعلكة فى الشوارع للفرجة على النساء من بعيد.. الا أن هذه الغرابة نفسها اثارت فيما يبدو دهشة واستمتاع القاعة الممتلئة عن آخرها.. فلقد ظلوا يتابعون هذا النوع الغريب من المشاكل باهتمام واضح.. حتى أن عدد الذين غادروا القاعة الكبيرة طوال العرض لم يزيدوا على العشرة على الأكثر.. ولكن ما أدهشنى أكثر أن «الافيهات» المصرية جدا فى الفيلم وصلت للجميع.. فعندما كان أحمد زكى يجلس على مكتبه فى المصلحة التى يعمل بها فلا يجد شيئاً يصنعه لا هو ولا زملاؤه ويشكو لرؤسائه دائماً من قلة العمل.. وكانت القاعة تضج بالضحك.. فلا أحد فى فى العالم المتحضر كله لا يعمل.. وليست هناك مشكلة اسمها موظفون قاعدون على مكاتب وهى مشكلة طريفة جدا بالنسبة للمشاهد الأوربى ..

وكنت أتميز غيظا شخصياً طول النصف الأول من الفيلم حيث الحوار طويل جداً والايقاع راكد تماما ولا شىء يحدث أو يتطور.. بعد أن استغرقنا حوالى ساعة فى عرض مشكلة البطل وظروفه الاجتماعية.. وهى مسألة لابد من مراعاتها بعد ذلك عندما نرسل أفلامنا إلى الخارج.. حيث توقفت السينما فى العالم كله عن الاعتماد على هذا الحوار الطويل والايقاع القاتل وحيث أصبحت الأفكار تعتمد على لغة الصورة والحركة.. ولكن فى النصف الثانى من الفيلم وعندما تعقدت مشكلة البطل وحوصر من الجميع وتزوج فتاته سرا وبدأ يبحث عن مكان يلقاها فيه.. اشتدت اليقظة والمتابعة مع سرعة الايقاع.. حتى اذا ما ضبط البوليس الفتى والفتاة تحت سفح الهرم وأصر على سجنهما رغم انهما زوجان شرعيا.. تعاطف الجميع مع

أحلام شابين يبحثان عن مكان لحبهما.. وصفق الحاضرون للفيلم بحرارة حقيقية بعد أن وضع أيديهم على مشكلة حقيقية.. وحيوا آثار الحكيم وعاطف الطيب.. وبقية اسرة الفيلم الجالسين فى البلكون بحرارة تؤكد نجاح «الحب فوق هضبة الهرم» فى مهرجان كان ..

واعتقد أن سببا رئيسياً من أسباب وصول الفيلم لمن شاهدوه هنا.. هو أداء أحمد زكى الذى عاش الشخصية باحساس شديد الصدق والحرارة وكان وجهه ومعاناته مؤثرين على الجميع.. واعتقد أنه لو كان موجودا معنا مع آثار الحكيم للقى حفاوة واهتماماً كبيرين.. والمسألة لم تكن لتكلفه أكثر من ثلاثة أيام يحضر فيها عرض فيلمه ويعود.. فهى فرصة عمره لو كان يملك الذكاء المهنى ويدرك قيمة التواجد فى مناسبات هامة كهذه.. فخسارة حقيقية أن أحمد زكى لم يكن موجوداً ليجنى ثمرة نجاحة فى مهرجان عالمى ..

والخسارة الأخرى الأفدح بل والمهزلة هى النسخة المهلهلة التى أرسلوها للعرض فى أكبر مهرجان عالمى.. فلا صوت ولا صورة.. وشىء متخلف جداً كنا نخفى عيوننا خجلا منه... والمنتج والمخرج يعتذران باستسلام قدرى بأن هذه أحسن نتيجة تقدمها معاملنا.. وكأننا سنظل إلى الأبد نتحدث عن اسطورة معاملنا.. المستهلكة دون أن يتحرك أحد.. فى الوقت الذى يعرض مهرجان كان أحسن مستويات الصورة والصوت حتى من بنجلاديش ولم تعد هناك مشكلة معامل فى العالم كله.. أما الترجمة الفرنسية على النسخة فكانت مهزلة أخرى.. فهى متأخرة دائماً جملتين على الأقل عن الحوار العربى.. وعبارات هامة كثيرة لم تترجم أصلا وببساطة غريبة.. حتى أن الترجمة اختفت مرة عدة دقائق كاملة فضج الجميع بالاحتجاج.. فما الذى جرى أيضاً لعم انيس عبيد؟ والم تمر هذه النسخة على أى أحد قبل آرسالها إلى كان ؟! .

- مجلة «الاذاعة» ٨ / ٦ / ١٩٨٥.

حرافيش نجيب محفوظ

.. الوباء القادم إلى السينما المصرية

عاشت السينما المصرية تاريخها كله بنظام «الموضات» أو الموجات الرابحة.. فكلما نجح فيلم من نوعية معينة.. انهالت علينا موجة من أفلام نفس النوعية ضمانا للنجاح وإقبال الجمهور.. إلى أن يغرق المتفرج المسكين تحت أكوام من أفلام الرقص والكباريهات أو المخدرات أو «ضاع العمر يا ولدى» ولا تبك يا حبيب العمر وفايتنى لمين يا سبعي.. لانه اذا كان رأس المال جبانا كما نسمع فان رأس المال السينمائى بالذات هو جبان متردد ومنافق ومقلد وعاجز عن المغامرة والابتكار ويفضل أن يلعب على المضمون وعلى الجاهز وأن يمشى جنب الحيط لجمع أكبر قدر من المال بأقل قدر من الفن أو المجهود.. وبلا أى فن ولا مجهود لو أمكن !.

ويبدو أننا داخلون الآن فى السينما المصرية على موجة كاسحة من أفلام الفتوات والبلطجية والحرافيش فى الحوارى الشعبية فى بداية القرن.. وكلهم «معلمين» بجلاليب يلفون رءوسهم بملايات سرير ويمسكون بالشوم الغليظ ويضربون بعضهم.. فتوة بعد فتوة.. وكلما فاز أحدهم بالفتونة أصبح أسمه «سيد المعلمين» ودقت المزيكة وصاحت بعض وجوه الكومبارس القبيحة التى لا تصلح الا لتجار المخدرات: «اسم الله عليه.. اسم الله عليه».. ثم يبدأ الفيلم يدخل فى نفس المشاكل التافهة المكررة التى نجترها من مليون سنة ولكن التى ارتدت فقط الأزياء البلدية هذه المرة ووسط أكبر كمية من ضرب النبابيت .

والظاهرة اسمها «الحرافيش».. ومسميها نجيب محفوظ طبعاً.. فلم يعد هناك أديب أو كاتب أو مفكر فى مصر كلها سوى نجيب محفوظ أو أحسان عبد القدوس..

وليس الذنب طبعاً ذنب الكاتبين الكبيرين.. وإنما هو أيضاً رأس المال الجبان الذى «يسمع» أن نجيب محفوظ يكتب روايات ، كويسة ، فيشتريها دون أن يقرأها.. وهو اتجاه جيد بالطبع يحقق للسينما المصرية مستوى روائيا محترما على الأقل.. ولكن بشرط الا تغرق هذه السينما نفسها فى لون واحد من الأدب أيا كانت عبقريته وفى انفصال كامل عن كل التيارات الأخرى بما يمكن أن تقدمه من ابداع الشبان أو الاجيال والوان الفكر المختلفة.. والا أصبحت النتيجة هى هذا الذى نراه الآن.. أن نغرق فى تسعة أفلام على الأقل عن الحرافيش والفتوات تدور كلها فى الحارات المغلقة وبنفس «النبابيت» وبنفس وجوه الكومبارس.. ولمجرد أن الروائى الكبير نجيب محفوظ كتب مجموعة قصص عن «الحرافيش» لانه قرر فى هذه اللحظة من عمله الطويل الحافل أن يهرب إلى الماضى من مواجهة الواقع الحاضر.. ومستخدما تركيبات فنية معقدة يلجأ فيها إلى رموز واسقاطات ودلالات على الحاضر لا يفهمها فى الغالب كتاب السيناريو «الشطار» القادرون على تحويل أى صفحتين أو صفحة ونصف إلى فيلم طويل !.

وهذه المقدمة الطويلة لا علاقة لها على أى حال بفيلم **«المطارد»**.. فهو فيلم جيد فعلا.. ولكن المشكلة هى أننى شاهدته بعد أن شاهدت فيلم **«الحرافيش»** فى مونتريال لنفس المؤلف ونفس كاتب السيناريو. فوجدت نفس الجو ونفس الملابس ونفس «النبابيت» وأكاد أقول نفس الاحداث أيضاً.. فلم يكن يمكن فصل الفيلم عن الظاهرة أو «الموجة» أو «وباء الحرافيش» القادم إلى السينما المصرية.. فمازال هناك أكثر من فيلم عن مجموعة حكايات «الحرافيش» ..

والعودة إلى «بداية القرن» فى الحارة المصرية مثل العودة إلى التاريخ فى أى سينما فى العالم ليس ممنوعا.. وليس من حق أى ناقد أن يفرض على أى فنان العصر الذى يتناوله أو الرؤية التى يعيد بها صياغة الماضى. ولكن بشرط أن تكون هناك هذه «الرؤية» نفسها.. أى أن تكون لدى المؤلف أو المخرج وجهة نظر يناقش من خلالها الماضى.. وبحيث يربطه بالحاضر ويفسره. بل وربما يشير إلى المستقبل نفسه.. وهذا هو المبرر الوحيد للعودة إلى الماضى فى الأعمال الفنية الراقية.. وكل الأفلام التاريخية فى السينما العالمية تفعل هذا.. فهى تحكى عن الماضى وهى تشير بوضوع إلى الحاضر.. والا تحولت العودة إلى الماضى إلى مجرد «حصص فى التاريخ» أو دروس ومواعظ.. وليست هذه مهمة السينما ولا أى فن آخر ..

واذا نحن رجعنا إلى الأصل الروائى فى «الحرافيش».. فاننا نجد أن نجيب محفوظ «يهرب» إلى الماضى - واضع أكثر من خط تحت «يهرب» هذه - لأسباب تخصه هو.. ولفلسفة أو موقف ما لدى الأديب الكبير.. ربما لعدم رغبته فى مواجهة الحاضر ..

وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد ومثل أى فنان خالق كان له موقف دائماً من مجتمعه وكانت له رؤيته الفنية الخاصة للماضى بحيث يشير إلى الحاضر - لمن يفهم - بأكثر من رمز أو دلالة.. فهل تفهم السينما هذه الرموز والدلالات عندما «تستخدم» نجيب محفوظ ؟.

لا طبعاً.. فكل ما يلتقطونه من الروائى الكبير هو سطح الأشياء ومظهرها البراق.. والصياغة الدرامية المتقنة مثلا.. الشخصيات الثرية.. الجو الشعبى الذى يجيد نجيب محفوظ تصويره.. العلاقات الإنسانية المتصارعة.. ثم مجموعة من النبابيت ومعارك الفتوات ولا أكثر ..

والسينما هى دائرة اهتمامنا هنا وما من حقنا مناقشته وليس نجيب محفوظ .

ولكن «الحرافيش» عند نجيب محفوظ هم النماذج الشعبية المسحوقة فى قاع المجتمع والذين يمارسون المهن الحقيرة لحساب التجار المستغلين الذين يأكلون حقوقهم ويستفيدون من كل شىء بلا مجهود حقيقى.. ومعتمدين على أن هؤلاء الحرافيش الصعاليك اضعف من أن يثوروا طلبا لحقوقهم.. وهنا وبالضرورة يظهر دور «الفتوة» من بين هؤلاء الحرافيش غالبا.. ولكنه يملك من القوة البدنية ومن الشجاعة ما يمكنه من انتزاع حقوق الحرافيش بالقوة ولكن «الفتوة» عند نجيب محفوظ ليس هذا الرجل «الأهبل المتعافى» الذى تقدمه السينما.. والذى بمجرد ضربتين من «شمروخه» الضخم يتغلب على الفتوة القديم الشرير ليصبح هو «الفتوة» الجديد الطيب إلى أن يفسد هو الآخر.. وهكذا دواليك .

فهذا مفهوم سطحى وشكلى ساذج للفتوة متعلق بالسينما وحدها ..

«فتوة» نجيب محفوظ هو جماع لعدة قيم ومبادئ أولها قوة الشجاعة والشرف.. ثم الإيمان بالعدل.. وهو يفرضه «بالنبوت» أو «بالشمروخ» لا أدرى ما هو اسمه بالضبط.. وهو نموذج شعبى افرزته الحارة المصرية فى ظروف خاصة للبطل أو الزعيم.. وفيه من «روبين هود» الذى يأخذ من الغنى ليعطى للفقير.. وله معان ودلالات وتفسيرات واسعة جداً ليس هنا مجالها ..

ولكن احدا ممن يحولون نجيب محفوظ إلى أفلام من خلال ماكينات «التعليب والتغليف» لا يهتمون بشيء من هذا كله اذا كانوا يفهمونه أصلا ..

والفتوة فى الفيلم **«المطارد»** مثلا هو مجدى وهبة الذى يبدأ الفيلم كالعادة بانتصاره على الفتوة القديم وفى مكان خلوى به طواحين هواء يذكرنا بهولندا ولكن فى أجواء «الكاوبوى» الأمريكى التى تعجب المخرج سمير سيف.. ولكننا لا نعرف شيئاً بالطبع عن أفكار الفتوة الجديد ولا القديم سوى اشارات سريعة إلى أن كل فتوة جديد يبدأ صالحا ثم ينحرف تدريجيا ودون أن يقول لنا السيناريو اسباب هذا الانحراف رغم محاولات الاشارات السياسية ..

ولذلك تبدأ عقدة الفيلم كلها من أن الفتوة مجدى وهبة قرر فجأة الزواج من الفتاة التى قرر نور الشريف أن يتزوجها.. وعندما تحاول الهرب معه تذبحها عصابة الفتوة ببساطة شديدة جداً.. فالفتوات فى هذه الأفلام هم مجرد مجرمين عاديين وبلطجية يمكن أن نقابلهم كثيرا فى أى غرزة مخدرات.. وببساطة أشد تلصق التهمة بنور الشريف المظلوم ودون تبرير درامى أو سينمائى قوى أو محبوك.. فيضطر للهرب ليصبح «المطارد» وهو اسم الفيلم ..

وفى مزيج من أفلام «الكاوبوى» و «المافيا» و «أمير الأنتقام» يختفى المطارد سنوات.. ويحب ويتزوج وينجب ولكنه لا ينسى ثاره.. فيعود إلى الحارة لينتقم بالطبع ويضرب كل الناس وحده بشمروخ «الناجى» وهو الاسم الذى اخترعه نجيب محفوظ «فانسكب» علينا من كل حنفيات أفلام الفتوات حتى أصبحت شخصياً أكره «عائلة الناجى» كلها ..

وبينما يبدو أن الفيلم ينتهى نهايته الوحيدة الجيدة والمناسبة دراميا وسينمائيا بانتصار المطارد المظلوم على الشرير.. أو حتى يتمكن الشرير - رغم أن البوليس قبض عليه - من طعن المطارد بسكين.. وبعد أن يترك المتفرجون مقاعدهم لينصرفوا إلى بيوتهم.. نفاجأ بفيلم اخر قصير من ربع ساعة لا هدف له ولا ضرورة ويسمى عند طلبة معهد السينما سنة أولى «الانتى كلايماكس» أى ما بعد الذروة أو بالتحديد ما هو ضدها.. فلا أحد يدرى كم الوقت بالضبط منذ هذه النهاية المنطقية الأولى لكى يشفى المطارد من جرحه.. وتقتنع زوجته المحبة المخلصة فجأة بأن تتزوج مخبر الحارة الذى رأيناها تكرهه وترفضه طول الفيلم.. ولا ندرى أين كان زوجها كل هذا الوقت ولماذا انفصل عنها تماما حتى اختفت اخبارها عنه.. رغم أن كل مشاكله

كانت قد انتهت.. اتضحت براءته.. وتخلص من أعدائه.. فلماذا ترك زوجته وام طفله حتى تزوجت من كل العالم الرجل الذى تكرهه..؟ وكيف تزوجت هى أصلا ولم تبق وفية لزوجها؟ وكيف انطلقت اشاعة أنه مات دون أن يكذبها أحد؟.. كل هذا «الفيلم الجديد» لمجرد أن يداهم الزوج بيته ليجد زوجته تزوجت رجلا آخر.. فيقتله.. ولكنه يحتضن زوجته بحب شديد رغم خيانتها هذه.. وتودعه هى بحرقة شديدة لمجرد أن يهرب ويظل مطارداً إلى مالا نهاية ؟.

فلماذا؟.. وايه المناسبة؟.. هل لأن هناك «المطارد بارت تو» ؟..

فى الفيلم أشياء جيدة جداً ومحترمة.. فهو أفضل فيلم للمخرج سمير سيف على الأطلاق من الناحية التكنيكية.. اختيار أجواء التصوير وزواياه وقيمه الجمالية الشعبية والتاريخية والحارات الضيقة. وتحريك المجموعات وقيادة الممثلين.. كل هذا فى أحسن حالاته.. وان ساد «تكوين» بعض اللقطات جو أفلام الكاوبوى.. ثم هناك مدير تصوير شاب جيد جداً هو محسن أحمد فى ثانى أفلامه فقط.. وهو مكسب جديد للسينما ضمن موجة المصورين الجدد الدارسين والموهوبين.. ولكن مونتاج سلوى بكير – وسمير سيف طبعاً – يسوده شئ من التطويل يجعلك تفلت من الفيلم فى بعض المناطق.. دعك من ضرورة الاستغناء تماما عن ربع الساعة الأخير وهو «غلطة» غريبة جداً.. موسيقى محمد سلطان مازال ينقصها الكثير لتصبح درامية تماما.. فهى اقرب إلى التطريب حتى تهبط بإيقاع بعض المواقف أو من احساسك المشحون بها.. التمثيل جيد فى حدود المستوى التقليدى لافلامنا بحيث لا يتميز أحد أو يلفت نظرك سوى عبد السلام محمد فى دوره اللامع المذهل لفنان عظيم حقاً.. وأبو بكر عزت فى أفضل أدواره السينمائية على الأطلاق والذى يكشف عن قدره جديدة من قدرات هذا الممثل الجيد الخبير.. ومجدى وهبة فى إحدى فرصه الجيدة لابراز مواهبه ثم الممثل الذى قام بدور شقيق نور الشريف والذى لا أعرف اسمه للأسف رغم أدائه المتميز حقاً.. واذا لم يكن نور الشريف قد قدم شيئاً جديداً سوى مجرد «اتقان الدور» وهو ما تجاوزه من زمان.. فان سهير رمزى تلعب أحد أدوارها الهامة وتفرض وجودها على الفيلم بثقة وإن كنت مصرا على أنها مازالت فى حاجة إلى مراعاة المقاييس الجسدية لأى نجمة !.

وكل هذه تفصيلات لفيلم جيد الصنع نخرج منه لنتساءل عما بقى منه سوى قصة رجل أتهم ظلماً بقتل فتاه فهرب وظل مطارداً.. وعندما قتل رجلا بالفعل هرب مرة

أخرى ليظل مطارداً.. فما هو الموضوع وما هى القضية وما علاقة هذا كله بالفتوات وبالحرافيش أو بالقاهرة فى بداية القرن وما الذى يختلف لو أنه حدث فى نهاية القرن أو فى منتصفه.. أو لو أنه لم يحدث أصلا فى قرن على الآطلاق ؟!.

– مجلة «الإذاعة» – ١٢ / ١٠ / ١٩٨٥ .

نموذج ناجح لحل المعادلة الصعبة ..

كيف تكسب السينما المحترمة بنفس «ألعاب» السوق !

فى **«العار»** اقتحم محمود أبو زيد كاتب السيناريو وعلى عبد الخالق المخرج موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية خطيرة.. بجرأة وبمستوى فنى راق إقترب من بعض المفاهيم الخاطئة لتلك التجارة القاتلة تحت دعاوى النفاق والتدين الكاذب والمفاهيم التى يصنعها لأنفسهم بعض الأدعياء عن الحلال والحرام مستخرجين من النصوص والمفاهيم الأخلاقية المعكوسة ما يبرر مكاسبهم الشخصية على حساب أى شىء ومستفيدين من كل ثغرة ووسط أوضاع وقيم اجتماعية خاطئة ومتخلفة .

وكان «العار» حدثا سينمائياً على كل مستوى.. فنجاحه الجماهيرى والنقدى الكاسح كان حلا عمليا للمعادلة الصعبة المزعومة عن كيف نصنع عملا فنيا جيداً ومحترماً ينجح تجاريا فى الوقت نفسه.. بل أن «العار» جاء وسط موجة من أفلام المخدرات ليضربها مؤكدا أنه حتى مثل هذه الموضوعات الرائجة جماهيريا يمكن أن نقول من خلالها شيئاً محترماً ويسمعه الناس .

وفى تجربتهما الثانية بعد «العار» يواصل محمود أبوزيد وعلى عبد الخالق نفس موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية أخطر وأشد شراسة منذ «العار» وتفاقم بسرعة مخيفة وفى خلال سنوات معدودة فقط وكأنما لم يحس به أحد ليتداركه.. وهنا تجئ حساسية ومخاوف العمل الثانى.. فما الذى يمكن أن يقال هذه المرة.. وكيف يمكن ضمان نفس النجاح ؟

ولكن **«الكيف»** ينجح ربما أكثر.. مستخدما بذكاء شديد نفس المغريات التجارية لقول أشياء مفيدة وعميقة.. وبنفس المستوى من الجودة والجاذبية واحترام الجمهور

والعمل الفنى نفسه.. فليست هناك مشكلة اذن.. والأفلام «الهادفة» - وهى الكلمة التى كنا نقولها دائماً ليسخر منا تجار السينما دائماً أيضاً - يمكن أن تنجح «وتكسر الدنيا».. ومتى؟.. بعد موجة هبوط مخيف للأفلام المبتذلة التى صنعت كل شىء وأى شىء لتستجدى الجمهور فضر بها بالحذاء القديم ولامؤاخذة ..

فحكمتك يارب.. ويحيا العدل !.

وطبيعى أن يكون الموضوع فى «الكيف» وكما فى «العار» هو المخدرات.. ولكن الفرق بين الفيلمين ليس مجرد سنوات.. وانما تغيرات اجتماعية سريعة ومذهلة أدت إلى تطور حتى مفهوم المخدرات نفسه فى المجتمع المصري.. فلم تعد المشكلة هى مجرد الجانب الأخلاقى أو الفلسفى للمخدرات بمعنى هل هى حلال أم حرام كما كان السؤال الذى طرحه «العار».. وانما هى الانتشار الكاسح لفكرة المخدر نفسه كوسيلة وحيدة للهروب من مشاكل اجتماعية عديدة ومعقدة، وإن اختلفت أسباب الهروب نفسه من مدمن إلى آخر.. ولكن قطاعات واسعة تدخل هذا الشرك لتهرب عجزاً عن الحل.. ومن أقصى قمة المجتمع حيث الثراء والضياع والبحث عن «الغيبوبة الممتعة» بكل الأشكال الممكنة.. وإلى قاع المجتمع وحيث محاولة الهروب من مواجهة مشاكل اقتصادية ومعيشية تبدو مستحيلة الحل وهنا تصبح المشكلة اخطر خصوصا وقد انتشرت كالوباء بين الشباب من كل القطاعات.. وواضح أن المشكلة أصبحت خطراً فادحا إلى حد تصعيدها إلى أعلى المستويات والدعوة إلى «حملة قومية» لمواجهة هذا الخطر ومتأخرا جداً كالعادة وفى محاولة لفحص النتائج وليس فحص الأسباب كالعادة أيضاً ..

● ومشكلة «الكيف» أو عيبه الأساسى هو بالضبط فحص النتائج وليس فحص الأسباب.. فهو لا يتحدث عن أسباب الظاهرة فى الظروف الاجتماعية نفسها وانما عن نتائجها الجاهزة وكما تفعل الأفلام المصرية دائماً.. والفكرة تبدأ بأن بطل الفيلم محمود عبد العزيز مدمن مخدرات جاهز لانه فاسد أصلا.. فشل فى دراسته فى كلية الحقوق فعمل بلطجياً فى الأفراح وتحول إلى مشاغب ومهرب شبه محترف ودون أن نعرف السبب الا أنه «بايظ» بحكم طبيعته أو بحكم مزاجه - واسمه فى الفيلم «المزجنجى» بالفعل - وبدليل أنه ابن ناس طيبين وكان أبوه مدرساً فاضلا يرفع فى بيته شعار «وانما الأمم الأخلاق».. وبدليل أن شقيقه يحيى الفخرانى الذى نشأ فى نفس البيئة والظروف الاجتماعية أكمل دراسته ونجح واستقر وأصبح فاضلا



«الكيف» - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٥

جداً.. فالانحراف هنا والاغراق فى المخدرات هو مسألة شخصية جداً ومجرد «مزاج» ناتج عن استعداد طبيعى للفساد و «البوظان» ..

هذه واحدة .

● المشكلة الثانية هى أن الفيلم رغم دراسته العلمية والنفسية الجادة لموضوعه.. يقيم بناءه الدرامى الاساسى على مقولة ليست صحيحة.. أو على الأقل مشكوك فى دقتها علميا.. فالأخ الطبيب يحيى الفخرانى يحاول أقناع أخيه الفاسد محمود عبد العزيز بالاقلاع عن إدمان الحشيش بفكرة أن المخدر هو مجرد وهم.. ولكى يثبت له ذلك عمليا يخدعه باعداد «طبخة» كيميائية مشابهة للحشيش فيتصور أنها تحدث فيه نفس التأثير.. ثم تقوم فكرة الفيلم كلها بعد ذلك على فكرة «الوهم» هذه.. ورغم أننى آخر من يستطيع أن يفتى فى هذا الموضوع حيث لم أتعامل فى حياتى مع أى نوع من أنواع «الكيف» الا أنى أشك فى صحة هذا الافتراض علميا.. وهو أن المخدرات هى مجرد وهم يتصور المدمن أنه يحدث به تغيرات أو تأثيرات مزاجية معينة.. خصوصا عندما يصدر هذا التصريح الخطير من كيميائى دارس ومتخصص مثل يحيى الفخرانى فى الفيلم.. والا لما كانت هناك مشكلة تعانى منها البشرية فى كل

مكان ومنذ بدء الخليقة.. فلابد أن المخدرات هى مخدرات فعلا.. بمعنى أن بها مواد تحدث تأثيرا علميا خاصا بل وقويا فى الجهاز العصبى لمتعاطيها ..

فاذا قيل أن يحيى الفخرانى كان يعرف بالتأكيد هذه الحقيقة العلمية ولكنه أراد أن يخترع حكاية أن المخدرات هى مجرد وهم ليخدع بها أخاه ليتوقف عن تعاطيها.. فان السيناريو قدم هذا الإدعاء كأنه حقيقة مفروغ منها يؤمن بها الأخ الكيميائى فعلا.. وهى لتتأكد أكثر بعد نجاح «الطبخة» المزيفة فى الايحاء لمتعاطيها بأنها مخدر.. وحتى لو كان «المعلم الكبير» جميل راتب قد أكتشف زيفها بعد ذلك وأضاف لها بعض الحبوب المخدرة الأخرى.. فلقد جاءه هذا متأخراً جداً ولم يكن نفياً مؤكداً فى الوقت نفسه لزعم الكيميائى أنها مجرد وهم ..

● بغض النظر عن هذا الخلاف «العلمى» فالفكرة جيدة جداً.. والبناء الدرامى متقن إلى أقصى حدود صنعة السيناريو البارعة.. والسيناريو والحوار هما بطلا الفيلم.. وهما أحسن ما كتبه محمود أبوزيد على الأطلاق.. وهو هنا يستفيد من نجاح «العار» بل ويتجاوزه.. والفيلم يستحق التحية لاهتمامه بقضية حساسة وحية تهم الناس وتشغلهم بالفعل.. فهو نموذج إذن للوظيفة الأجتماعية الايجابية والجادة للسينما.. ومن حقها أن تكسب فى الوقت نفسه.. فلا أحد ضد أن تكسب السينما باعتبارها عملية انتاجية فى الأساس.. ولكن أى نوع من السينما؟ وما الذى تقدمه للناس مقابل ما تكسبه منهم؟.. كان هذا هو الخلاف بيننا وبين السينما التجارية الرخيصة دائماً ..

ولكننا فى «الكيف» أمام سينما ناجحة ونظيفة فى الوقت نفسه وشديدة الاحترام.. وهى سينما تقوم على صراع الشخصيات وصراع الأفكار وربما ليس على صراع الاحداث نفسها.. فهو فيلم شخصيات فى مواقف مواجهة وصراع فكرى أو فلسفى أحيانا.. ولكنه صراع يصلنا من خلال الحوار أساسا.. ولذلك فنحن وكما فى «العار» أمام قدر هائل من المناقشات.. لان ميزة محمود أبوزيد الأولى هى صياغة الحوار الذكى الذى يثير الافكار الكبيرة ويصل بها إلى كل مستويات الجمهور فى الوقت نفسه.. ثم لانه المنتج أيضاً فى هذا الفيلم فهو يحاول أن يستخدم وبذكاء كل أساليب و «ألعاب» السينما الناجحة.. وهذا من حقه مادام لا يفرض شيئاً من خارج العمل ومادام لايبتذل نفسه.. وهذا مالم يحدث فى هذا الفيلم.. فهو يريد أن يستفيد مثلا من لغة الحوار السوقى التى فرضتها فئات جديدة

منحطة على تعاملاتنا اليومية.. ولكنه يبالغ فى استخدمها محمود أبو زيد لاول مره فى «العار» .. فلم استطع بسبب الاسراف الشديد فى استخدامها على لسان نجم ناجح جداً وقادر على أثارة الضحك مثل محمود عبد العزيز.. ولقد حاولت أثناء مشاهدتى للفيلم أن أسجل بعض عبارات الحوار الغريبة التى استخدامها محمود أبو زيد لأول مرة فى العار.. فلم استطع بسبب الإسراف الشديد فى استخدامها. حتى بدت كما لو كانت مستخدمة لذاتها ولجذب الجمهور أكثر مما هى مستخدمة بهدف السخرية منها ورفضها.. مثل «مشرشخ الانارخ» و «احبك فى اللهفشة» و«الشكرمون طاح فى الترارواللى».. وهى لغة صينية لا أدرى من أى كهف حصل عليها محمود أبوزيد ..

● وهو بنفس المنطق يريد أن يربط بين موجة المخدرات وموجة الأغانى الهابطة باعتبارها نوعا آخر من تخدير الناس ونسف وعيهم وذوقهم العام.. وهذا صحيح.. ولكنه يصل فى هذا إلى حد تأليف كلمات أغان هابطة يكتب فى العناوين أنها «من تخريف محمود أبوزيد».. ولكنك لكى تقول أن الاغانى الهابطة هى نوع من المخدرات لست محتاجاً لان تجعل محمود عبد العزيز يغنى فعلا أغانى كاملة من ثلاثة كوبليهات من نوع «الكيمى كيمى كوه» و «تعالى تانى فى الدور التحتانى.. ناكل لحمة ضانى.. ونحلى بسودانى» .. الا اذا كنت تقصد تقديم فيلم غنائى هابط أنت نفسك!..

● أحس السيناريو فيما يبدو أنه يقدم صراع شخصيات وأفكار أساسا لا يتطور فيه الحدث الدرامى حتى الثلث الأخير.. ثم أراد أن يثير الجمهور فى هذا الثلث فحشد فيه قدرا هائلاً من عمليات التعذيب والتحذير وانتزاع الاظافر وبالغ فى كمية الشر والعنف فى شخصية التاجر الكبير جميل راتب إلى حد جعله أقرب إلى الشرير الخرافى الذى يعيش فى قلعة ويسيطر على العالم من خلال جيش كامل وكما يحدث فى أفلام جيمس بوند.. وأتحدى أن يكون هناك شرير عظيم كهذا مهما بلغت قوته فى مصر كلها ..

● الهدف الأخلاقى أو الوعظى للفيلم هدف نبيل ومشروع فعلا ولكنه لا يحتاج بالضرورة إلى تدمير شخصية الآخ المثالى يحيى الفخرانى مع أن تكوينه الشخصى والعقلى القوى على امتداد الفيلم كله لايبرر هذا الانهيار الكامل والمفاجئ بعد أول حقنة كوكايين.. فضلا عن أن هزيمة الأخ الطيب تتنافى مع فكرة اختلاف

الشخصيتين من الأساس.. وهو من ناحية أخرى تسليم بهزيمة الخير واستحالة المقاومة والا فأين الأمل اذا كان الطرف الآخر للصراع والأختلاف وهو محمود عبد العزيز فاسداً ومهزوما من البداية ؟.

واذا كان المفهوم الأخلاقى لأى فيلم لا يتحقق من خلال «اليفط» المعلقة على الجدران.. فكيف نبرر «سقطة» غريبة مثل تكرار نفس عبارة «إنما الأمم الاخلاق مابقيت» مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبصوت معلق سخيف كما يحدث فى أفلام إبراهيم عمارة ؟.

● على عبد الخالق يتقدم تكنيكيا من فيلم إلى آخر.. وهنا ومع محمود أبوزيد بالذات يبدو فى أحسن حالاته ويطور نفسه مستفيداً من تجربة «العار».. ولكنه يكرر نفس حلوله التكنيكية للمناقشات المتوالية باستكمال المناقشة الواحدة فى أكثر من موقع تصوير تكرر بعضها أكثر من مرة.. كما أن علية أن يتخلص من أسر «الكادراج» أو تكوين اللقطة المفتعل لكى يحقق علاقات صورة غريبة جداً ومفروضة على الواقع وعلى الحركة الطبيعية للبشر.. كأن يتحدث إثنان فى أمان الله.. وفجأة يعطى أحدهما قفاه للآخر لمجرد أن المخرج يريد أن يصل من البداية إلى تكوين معين يصبح فيه كل وجه فى اتجاه معاكس للآخر.. فهذه محاولات جمالية مراهقة ومفتعلة تجاوزها بالتأكيد مخرج متمكن مثل على عبد الخالق.. وعليه أن يترك شخصياته تتحرك حركتها الحرة الطبيعية وأن يستخرج منها تكويناتها الشكلية المنطقية وليس العكس.. أى أن يفرض التكوينات مقدما على الحركة الطبيعية وضدها ..

● مونتاج حسين عفيفى أكثر تدفقا واحكاما منه فى **«اعدام ميت»** لعلى عبد الخالق أيضاً.. وتصوير مأمون عطا الذى أرى له فيلماً لأول مرة جيد فى حدود التعبير عن الدراما المطلوبة لكل موقف.. وموسيقى حسن أبو السعود موظفة جيداً أيضاً ولها طابع ساخن مختلف بالتأكيد.. والالحان «الرخيصة» التى ألفها للاغانى الهابطة كانت أجمل من أن تكون «هابطة».. بل هى على العكس تغرينا بأن نحبها ونرددها.. وهذه مشكلة !.

● محمود عبد العزيز فى أحد أهم وأجمل أدواره.. وهو يؤكد فيلما بعد فيلم أنه ممثل جيد حقا وخبير وامكانياته غير محدودة.. وهو هنا يطلق طاقته الكوميدية إلى أقصى حد بعد أن كشف عن «بعضها» فى أفلام سابقة.. ولكن يحيى الفخرانى

«يأكل» منه الثلث الأخير من الفيلم وخصوصاً فى مشهد «العزاء».. وهو ممثل خطير حقا ومازال يملك الكثير.. وجميل راتب رغم نمطية الشخصية التى يسندونها اليه فى كل فيلم ورغم المبالغة فى كمية الشر هو فى أفضل حالاته هنا.. وهو ممثل محترف حقا ومسيطر على أدواته جيدا بحيث قدم هنا الجديد على شخصية لم تكن تثير أى جديد !.

- مجلة «الإذاعة» - ١٩ / ١٠ / ١٩٨٥ .

مشكلة السيدة بلانش

بين الجنوب الأمريكى والحارة المصرية

رغم ان كل العاملين فى فيلم **«انحراف»** – واولهم كاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم بالطبع – كانوا يعرفون من أول لحظة بالتأكيد أنهم يتعاملون مع مسرحية تينسى ويليامز الشهيرة **«عربة إسمها الرغبة»** التى تحولت فى الخمسينات إلى فيلم أمريكى شهير بنفس الأسم أصبح الآن من كلاسيكيات السينما العالمية أخرجه ايليا كازان ومثلته ڤيڤيان لى ومارلون براندو وكارل مالدن ولايمكن أن ينساه أحد.. فانهم لم يكتبوا إشارة واحدة لهذا الأصل الأمريكى الشهير لا فى عناوين الفيلم ولا فى إعلاناته وكان هذا الأصل هو عمل مجهول أو مغمور تماما.. وهذه نقطة غريبة جدا ولم تكن ستكلفهم شيئاً.. أولا لأن الأقتباس أصبح عملية شائعة ومعروفة فى السينما المصرية ولم يعد أحد ينكرها.. وثانيا لأن المسرحية مقروءة للجميع والفيلم الأمريكى معروف للجميع والتطابق بين الفيلمين واضح جداً فى كل التفاصيل فما هو مبرر الانكار وما الذى سيخسره أى احد من الاشارة إلى الأصل الأجنبى ولو من باب احترام الاجنبى والمصرى معاً ؟.

النقطة الثانية التى حيرتنى من أول لحظة هى لماذا نحول مسرحية «عربة اسمها الرغبة» بالذات إلى فيلم مصرى وبعد ثلاثين سنة من اكتشافنا لها من خلال فيلم ايليا كازان؟.. ما هى الضرورة؟.. ثم كيف يمكن تحويلها ؟..

ان جو تنيسى ويليامز بالذات فى المسرح الأمريكى الحديث هو جو خاص جداً وشديد الأمريكية رغم عناصره الانسانية والعميقة والعامة بالطبع.. الا أنها عناصر تظل مرتبطة بالمجتمع الأمريكى بشكل حميم.. و «عربة اسمها الرغبة» بالتحديد أمريكية جداً.. ومرتبطة بالجنوب الأمريكى بشكل حميم.. وحيث تدور الأحداث فى

مدينة صغيرة وجو صناعى يسوده الجو الخانق ولزوجة العرق الرطب الذى يخنق الأنفاس ويجعل الحياة شبه راكدة والشخصيات المحاصرة أكثر حدة وانفعالا فى مواجهة الجحود والفراغ واللزوجة والعواطف أو الغرائز الملتهبة فى نفس الوقت.. فكيف يحول أبرع سيناريست هذا كله إلى جو مصرى ؟

ومن ناحية أخرى تضع شخصية «بلانش دوبوا» بطلة المسرحية والتى لعبتها فى الفيلم فيفيان لى.. تضع أمام أى سيناريست تحديا هائلا فى أن يفهم أبعادها ودوافعها وتركيبتها شديدة التعقيد.. ثم أن ينتزع هذه التركيبة من أصلها الأمريكى ليزرعها فى الواقع المصرى دون أن يفقدها الكثير من ملامحها الأساسية.. فما بالك اذا كانت الشخصية الموعودة لها كقطب آخر هى شخصية العامل البولندى الاصل الذى لعبه مارلون براندو بتكوينه الجسدى والادائى الذى لا يمكن تقليده.. او الذى لا يمكن نزعه عن براندو نفسه وبالتحديد.. عامل فظ شديد الاندفاع والوقاحة حسى بشكل واضح وفيه كثير من العنف ... واذا كانت فكرة الفيلم الامريكى والمسرحية تقوم بالكامل على سلوك امرأة مثقفة نبيلة من أصل طيب تسوء تدريجيا نتيجة احباطات متوالية على المستوى المادى والاخلاقى والعاطفى حتى تنتهى الى الحياة فى بيت واحد مع اختها الصغرى وزوجها العامل البولندى الفظ هذا.. بكل التعقيدات التى تنشأ عن هذه العلاقة الثلاثية المنتظرة.. خصوصا عندما يدخلها عامل رابع هو العامل الهادئ صديق الزوج الفظ ويحب الأخت الضيفة وتحاول هى معه أن تبدأ حياة جديدة اذا كانت فكرة هذه الحياة المشتركة فى بيت واحد يمكن أن تحدث فى مجتمع أمريكى فى الجنوب بالذات فانها عندما تنتقل إلى أى بيت مصرى تفقد الكثير من شروطها.. ولأن البيت المصرى فى الحارة المصرية العادية جداً والفقيرة لها شروطها المختلفة بالضرورة.. خصوصا مع تعقد شعور الزوج نحو أخت زوجته ومن الرفض والنفور وتعمد اذلالها لكسر انفها احساسا منه بالفوارق الطبقية والثقافية.. إلى الرغبة فيها واشتهائها ربما لكسر انفها ايضاً عن طريق الاذلال الجسدى حسب تصور هذه الشخصيات الفظة والاقرب للبدائية لفحولة الرجل التى يمكن أن تكسر كبرياء أى إمرأة.. فكيف ستدور هذه العلاقة المركبة شديدة الحساسية والتعقيد بين زوج وزوجته واختها فى بيت مصرى دون أن ندخل فى دائرة المحظور رقابياً.. فاذا تجنبنا هذا المحظور لارضاء الرقابة فكيف لا تفقد الرواية الكثير من مقوماتها.. فاذا فقدت شيئاً واحداً من هذه المقومات فلماذا اذن «عربة



«انحراف - اخراج تيسير عبود - ١٩٨٥

اسمها الرغبة» ولماذا ليست أى عربة أخرى وكفى الله المؤمنين شر الجنوب الأمريكي؟.. ولماذا يفضل بعض السينمائيين المصريين أحيانا أن يلعبوا بالنار وهم ليسوا «قدها» ؟!

كل هذه التساؤلات دارت فى ذهنى قبل أن أشاهد الفيلم.. ثم قررت أخيراً أن أنسى تماما تنيسى ويليامز لأعد نفسى لمشاهدة فيلم مصرى عادي جداً.. أن أراه بهذه المقاييس لكى استطيع أن أحكم عليه بهذه المقاييس ..

ولاحظت أولا أن «انحراف» هو عنوان لا علاقة له لا بالفيلم الأمريكى ولا بالمصرى نفسه.. وأن عنوان الفيلم الأول «امرأة فى الظل» كان أفضل.. لانه فعلا فيلم عن أمرأة أصبحت في الظل.. بينما لم يكن هناك «انحراف» من أى أحد.. فلا بلانش ديبوا فى الفيلم الأمريكى كانت منحرفة بالمعنى السطحى لهذه الكلمة.. ولا سميحة كما أصبحت فى الفيلم المصرى.. وانما جوهر العمل الأصلى هو أمراة من أصل نبيل تخسر كل شيء تدريجيا اجتماعيا وعاطفيا إلى أن تواجه محنة السقوط الكامل فالجنون نفسه عندما تصبح فريسة للقبح والغلظة والفجاجة.. فمن الذى يمكن أن يدينها بالانحراف ؟.

ومع ذلك فان علينا أن ننسى مرة أخرى الأصل الأجنبى لنكتشف أن الفيلم المصرى لم يذكر لنا السبب المنطقى لسقوط بطلته.. فعلى المستوى المادى فقدت أسرتها الثرية ثروتها لسبب مجهول لا هو مرتبط بظروف عامة ولا حتى شخصية.. فمجرد انحدارها من عائلة ارستقراطية قديمة لا يبرر أن تفقد هذه العائلة ثروتها فجأة الا اذا كانت تعرضت للتأميم أو فرض الحراسة مثلا وهذا مالم يحدث.. واختيار الفيلم لبور سعيد موطنا لهذه العائلة يبدو غير مفهوم أيضاً لانه غير مستخدم.. فهى لم تكن تعمل فى الانفتاح مثلا أو السوق الحرة وتعرضت لخسارة ما وليست هناك أية دلالة لبور سعيد بالذات وكان يمكن أن تكون طنطا أو الزقازيق دون أى فرق.. الا اذا كان الحديث عن المشاريع والصفقات الوهمية التى تورطت فيها البطلة وزوجها العاجز مبررا لأن يحدث هذا فى بورسعيد.. وهنا نقول أن هذا النوع من المشاريع الوهمية وعمليات النصب حدث ويحدث فى أى مدينة أخرى..

وفى الوقت الذى تحاول فيه نسيان الأصل الأجنبى.. يذكرنا كاتب السيناريو مصطفى محرم به باستمرار ودائما.. حين يلتزم هو نفسه نبض البناء الرئيسى للفيلم الأمريكى إلى درجة تكرار مشاهد بحذافيرها مثل مشهد «السلم».. حينما يتشاجر الزوج الجلف مارلون براندو مع زوجته فتتركة غاضبة إلى شقة أحدى جاراتها.. ولكن لانه يحبها فعلا فانه يقف على درجات السلم ويستعطفها أن تهبط من الدور العلوى لأنه يحبها فعلا.. فرغم أن ايليا كازان وظف هذا المشهد توظيفاً دراميا وسينمائياً ذكيا باستخدام ديكور البيت الأمريكى.. فاننا نرى نفس المشهد يتكرر بسذاجة فى الفيلم المصرى رغم غرابة الموقف كله على بيوتنا.. بحيث يقف نور الشريف على السلم لينادى زوجته الغاضبة نورا بهذه العبارة شديدة العبط: «صدقينى أنا بحبك».. ودون أن يظهر كومبارس واحد لأى جارة فضولية مع أن البيت المصرى فى حارة شعبية لابد أن تحتشد فيه السلالم فى مشهد كهذا بألف جارة وألف طفل يتفرج على الفضيحة !.

● هناك اسراف فى استخدام أسلوب «الفلاش باك» بلا هدف حقيقى أحيانا ويهدف التغلب على الطابع المسرحى الغالب على العمل الأصلى.. فلم تكن هناك ضرورة مثلا للالحاح على «فلاش» فشل المشروع التجارى للزوج العاجز وانتحاره بعد أن عرفنا نفس المعلومة قبل ذلك من خلال الحوار.. كما لم تكن هناك أى ضرورة لاعادة الواقعة الواحدة مرتين من وجهة نظر سميحة (مديحة كامل) مرة ومن وجهة

نظر حسن (نور الشريف) مرة أخرى ولتأكيد كذبها ولاسيما وأن الواقعة نفسها ليست بهذه الأهمية اذ أنها تتهمه بأنه حاول مغازلتها وهو يعلمها قيادة السيارة.. وهو حدث ليس جوهريا إلى هذا الحد.. وكذب الشخصية واضطرابها لا يحتاج إلى كل هذه الجهد.. لأن بناءها الأساسي قائم على هذا الاضطراب والمرض النفسي والاحساس بالأنهيار والحصار ربما لا يحتاج إلى أى تأكيد أو الحاح.. ولم تكن هناك أى ضرورة أصلا لأن تكون لها علاقة سابقة بحسن زوج أختها ..

● من الصعب الاقتناع بوقوع شخصية مثل سميحة بهذا التعقيد والتعالي والتشبث بالماضي وباوهام العز القديم.. في حب الميكانيكي ابن عم زوج أختها (صلاح السعدنى) بهذه السرعة ولمجرد أنه يبدو رقيقا مهذباً يردد بعض العبارات الفلسفية التى قرأها من نوع «الالم هو الشيء الوحيد المشترك بين الناس».. فانا أشك فى هذا النوع من الحرفيين يقرأ اصلا.. خاصة اذا ربطنا الفيلم بالتحول الخطير الذى حدث لهذه الفئة فى السنوات الأخيرة.. أما أن «تندلق» علية الفتاة الارستقراطية بهذه السرعة فتزوره فى بيته وتتحرك معه بهذه الحرية فى بيئة شعبية كهذه.. فان هذا يمكن أن يحدث بهذه البساطة فى «نيو اورلينز» وليس فى حارة شق التعبان !.

● لم نفهم سر أصرار القواد كرم على مطاردة فريسته السابقة سميحة كل هذا الاصرار وبعد أن دمر حياتها فى محاولة لاستعادتها واستخدامها وكأنها المرأة الوحيدة فى العالم والتى تتوقف عليها كل تجارته.. وأشك كثيرا فى أن نور الشريف يمكن أن يضرب طارق النهرى كل هذا الضرب لوراعينا تكوينهما الجسدى.. وهو مشهد ركيك ومفتعل من أجل الشباك وحسب المفهوم السائد فى السينما المصرية أنه لابدان يكون هناك «شوية ضرب علشان الناس تصحى» !.

● من السذاجة أن يسافر نور الشريف إلى بورسعيد للتحقق من الماضى المشبوه لسميحة بالمرور على بعض الدكاكين.. ولست اتخيل ما هو السؤال الذى كان يطرحه على أصحاب الدكاكين فى هذا المشهد الصامت: «صباح الخير يا معلم.. أنت كنت تعرف واحدة إسمها سميحة وعملت معاها حاجة» فيقول له المعلم: «ايوه عملت.. وأعطيتها متين جنيه!.. اتفضل إشرب شاى!» .

● ومع ذلك فهذا فيلم محترم ونظيف لا يلجأ إلى الاسفاف والابتذال.. على الأقل بحكم الأصل الأجنبى القوى لو سلمنا أصلا بصلاحيته للنقل إلى السينما المصرية..

واضح أن الجهد المبذول فيه من كل عناصر العمل السينمائي هو جهد كبير وجاد أيا كان مدى التوفيق فى ذلك.. ومخرجه تيسير عبود حاول أن يقدم شيئا ذا قيمة ودون اللجوء إلى المغريات التجارية التى كان العمل الأصلى يوحى بها.. ولكن العناصر الأخرى باستثناء التمثيل لم تساعده على ذلك كثيرا.. فالديكور تعيس جداً وفقير وخال من البشر ومن الحياة ولا يعكس حقيقة بيت ميكانيكى سيارات فى هذا الزمان الذى لابد أن يصبح أكثر ثراء من بيت أى وكيل وزارة.. مع أن المهنة عكست نفسها بقوة حتى فى استخدام رمز السيارة القديمة الفج كمعادل للمرأة القديمة المستهلكة التى لا يمكن إصلاحها.. فكنا نسمع الربط بين الأثنين فى الحوار طول الوقت وإلى حد ساذج افسد حتى النهاية المنطقية بانهيار وجنون سميحة بالمشهد الساذج بعد ذلك لتحطيم السيارة القديمة الذى لم تكن له أى ضرورة.. تصوير محمد طاهر لا يتميز بشىء خاص يمكن الحديث عنه.. وموسيقى حسن أبو السعود لم تكن فى أحسن حالاتها وانما ظلت «تولول» طول الوقت.. ونور الشريف لم يكن ملائماً اطلاقا للدور الذى يتطلب تركيبا جسدياً خاصاً وفظاظة وبدائية تحتاج إبراهيم عبد الرازق مثلا وصلاح السعدنى كان مناسبا تماما للشخصية التى رسمت له.. أما مديحة كامل فأدت أفضل أدوارها على الأطلاق وادت باقتدار كبير شخصية شديدة التركيب والحساسية وبفهم شديد وصل إلى ذروته فى مشهد الجنون والانهيار الأخير الذى لم يكن ممكنا اداؤه أفضل من ذلك.. حتى لأتصور أنه لم يكن فى هذا الفيلم سوى اداء مديحة كامل ليبرر صنعه أصلا.. «فهل هذا يكفى» !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٦ / ١١ / ١٩٨٥ .

عرفة مشاوير

الصعلوك الذى اكتشف الاكذوبة!

شخصية «الهلفوت» أو الصعلوك بشكل ما.. شخصية أصيلة وحقيقية فى المجتمع المصرى بل وفى المجتمعات الانسانية وأيا كانت الظروف والمستويات.. وهو الشخص الذى لا يملك قيمة ما بالمقاييس التقليدية السائدة للمجتمع.. لا شكل ولا مضمون ولا ثروة أو موهبة خاصة أو قدرة على شىء.. وإنما هو شخص على الهامش.. لا يصلح الا «للمهام الصغيرة».. شيال أو «مشاويرجى» يمشى فى ذيل الجميع دائماً دون أن يلتفت إليه أحد أو يحس بوجوده.. ولكنه كيان انسانى موجود شئناً أم أبينا قد يملك الأحلام والقدرة على النظر والتأمل على الأقل. وقد يملك - اذا ملك الذكاء الكافى - على الاختيار وعلى الفعل هو الأخر.. وهنا تكون المفاجأة.. عندما تجىء لحظة الاكتشاف من الصعلوك الذى لم يأخذه أحد ابداً على محمل الجد !.

وهذه فى تقديرى هى فكرة فيلم **«الهلفوت»**.. التى سواء استوحاها كاتب السيناريو وحيد حامد من أصل اجنبى أو لم يستوحها.. فانه أجاد رسمها إلى حد جيد جداً وشديد الوعى.. كما أجاد نقلها إلى اطارها المصرى الصحيح وشديد الواقعية هو والمخرج سمير سيف إلى حد يجعلها شخصية مصرية شديدة الاقناع.. نصطدم بها فى شوارعنا كل يوم ربما دون أن نعيرها التفاتا.. ولكنها يمكن أن تفجر يوما ما ودون أن يتوقع أحد اكتشافا مذهلاً ..

والأكتشاف فى فيلم «الهلفوت» هو مدى زيف الاكذوبة.. وأنها أيا كان عمقها أو جبروتها تظل مجرد أكذوبة.. وقابلة للكشف وللهزيمة أيضاً.. وهذه هى الفكرة الاساسية فى فيلم «الهلفوت» التى سرعان ما تنطلق من الفكرة الأولى لتصبح هى محور الفيلم الحقيقى ..

«عرفة مشاوير» هو مجرد شاب تعيس هزيل يعيش على هامش مدينة صغيرة أقرب إلى القرية هناك آلاف منها على الخريطة المصرية.. ومن هنا جاء ذكاء اختيار محطة القطار بالذات تعبيراً عن هذا الهامش حتى بالمعنى المادى أو الجغرافى.. فالمحطة عندنا دائماً هى مكان خارج المدينة أو القرية.. ليست هى القرية نفسها.. وانما هى مجرد «معبر» للقادمين والذاهبين.. الغرباء والمجهولون.. الصعاليك والعتاة معا.. فهى وسيلتهم فقط إلى ركوب القطار.. واللحظة فى هذا المكان دائماً مؤقتة.. فى إنتظار القطار للرحيل.. أو فى انتظار القطار للهبوط منه.. ولكن لتبدأ الاحداث الحقيقية بعد ذلك وفى مكان آخر.. ومن هنا تجئ دلالة «المحطة» فى هذا الفيلم.. وليس صحيحاً أنها نفس المحطة فى أفلام «الكاوبوى» فى الأفلام الأمريكية.. رغم أن المخرج هو سمير سيف.. لان الوظيفة هنا – وظيفة المكان كمدخل للاحداث – مختلفة تماما عن أفلام الكاوبوى.. ولانها محطة مصرية فعلا قابلة للتصديق.. خصوصا مع شخصية «عامل البوفيه» سعيد صالح الصديق الوحيد للهلفوت شخصيتنا الرئيسية فى هذا الفيلم ..

ونحن على هذه المحطة نلتقى بشخصية مصرية تماما يمكن أن نلتقى بها بالفعل فى أى محطة فى أى قرية من قرانا: «عرفة» الشيال الذى ينتظر أى قادم بأى حقيبة ليوصله بها إلى أى مكان. ومعة شخصية مصرية صميمة أخرى هى شخصية عامل بوفيه المحطه وصديقه الوحيد.. ثم نعرف أن عرفة يستكمل رزقة اليومى من المشاوير التى يقطعها طوال النهار لأهالى البلدة حاملا لهم هذا الشيء أو ذاك.. جالساً على برميل فى إنتظار الفرج.. ولكنه فى جلسته هذه «يتفرج» على الجميع.. لا يتصور أحد أنه «يأخذ باله».. ولكنه بالقدر الفطرى من الذكاء يلاحظ الأشياء ويكتشف الحقائق ويندهش ويتعجب ويتساءل حتى لو لم يحول تساؤلاته إلى فعل أو موقف وحتى لو لم يحدث بها أحداً.. ولكنه عين ساهرة بقدر ما هى «صايعة».. بل أنها على العكس تملك حرية أكبر بحكم هذه «الصياعة» أو «الصعلكة» على أن ترى مالا يراه الآخرون.. لأن الجميع يكشفون عن أنفسهم أمامه لفرط احتقارهم له أو عدم احساسهم بوجوده أصلا ..

ومن هنا فهى شخصية انسانية ودرامية غنية جدا وعميقة جدا لمن يستطيع استخدامها فى عمل فنى.. ولقد نجح وحيد حامد فى استخراجها وفهمها وتوظيفها إلى أقصى حد وفى عمل فنى جيد حقاً ..


الهلفوت - إخراج سمير سيف - ١٩٨٥

وبهذا الفهم لشخصية «الهلفوت» على أنه ليس هلفوتا فى الواقع الا بحكم أنه ضائع عار فى الهواء الطلق وبلا جذور لا يعرف له أبا أو أما ولا من أين جاء.. ولكنه إنسان حى ويقظ ويملك القدرة على الملاحظة ثم على التفكير فى هذا الذى يلاحظه.. فمن الطبيعى أيضاً أن تكون له أحلامه وأحباطاته كرجل.. ولذلك نرى «عرفة مشاوير» يتلصص برغباته الجنسية المكبوتة والعاجزة على بيوت الآخرين وعلى صور النساء المعلقة على حائط كوخه.. ونلمح هنا ظلالا من شخصية قناوى فى **«باب الحديد»** وتأثرا من سمير سيف بيوسف شاهين.. وحلما أيضاً بالزواج من هنومة.. ولكنه يتحقق هنا وبسهولة غير عادية عندما يفكر عرفة مشاوير (عادل إمام) ويطلب وينفذ الزواج من بنت بائعة الفجل فى مشهد واحد وعلى عكس ما حدث لقناوى.. فالمعادل الموضوعى «للهلفوت» عرفة مشاوير هى «الهلفوتة» بنت بائعة الفجل التى تهيم بجسدها فى الشوارع والبيوت وعربات القطار المهجورة بعد أن مات زوجها.. وهو يطلبها من أمها فتوافق بينما ترفض الفتاة الضائعة ثم ترضخ فجأة مع أنها جميلة ولم تفقد فرصتها بعد رغم خذلان رجلين لها .. ودون أن نفهم أيضاً ما الذى جعل الهلفوت يفكر فى الزواج

منها فجأة وكانت أمامه طول الوقت ..

ولكن كل هذه تفاصيل ..

فكرة الفيلم الأساسية هى أن عرفة مشاوير أكتشف بالصدفة أن بلطجى البلدة وفتوتها المرعب ومجرمها المحترف الذى يهز أوصال الجميع هو مجرد كيان هش هزيل.. وأن ماصنع أسطورته هو مجرد رعب الآخرين من مواجهته ولا شىء آخر.. والفكرة هنا عميقة جدا وذكية جدا.. فكثير من الأبطال والاساطير والعمالقة والدكتاتوريين فى حياتنا هم مجرد أكاذيب لم يصنعها سوى خوفنا من مواجهتهم.. وسوى أن أحداً لم يخطر بباله يوما أن يقول لهم لا.. وأن يجرب مرة مواجهتهم.. فربما تمكن من هزيمتهم ..!

ولكن عرفة مشاوير وحده نجح فى ذلك ..

وبغض النظر عن معقولية انتحال عرفة مشاوير الصعلوك الضعيف الأعزل لشخصية القاتل المحترف لكى ينفذ جريمة قتل كلفه بها مندوب أحد الكبار حماية لصالحه.. وبغض النظر عن تصديق المندوب لهذه الكذبة بهذه السهولة.. ثم عن جرأة الهلفوت نفسه على اختراع هذه الكذبة فى جزء من الثانية ثم تصميمه على المضى فيها بعد ذلك إلى آخر مدى وبهذا القلب البارد الذى لا ينسجم بهذه السهولة مع تركيب شخصية الهلفوت التى غالبا ما يركبها الخوف من أى شىء «والمشى جنب الحيط» ..

فان الفيلم نسج هذه الحكايات بدءاً من مسألة التكليف بعملية القتل ببراعة حرفية شديدة وإلى تصاعد الأحداث بعد ذلك حتى نهاية الفيلم..

– مجلة «الإذاعة» – ٢٢ / ١١ / ١٩٨٥ .

السينما وبداية الهروب إلى
عالم العفاريت

عندما قدم المخرج محمد حسيب فيلمه **«الكف»** عن عراف تنبأ لفريد شوقى بأن ابناءه الثلاثة الشبان سيموتون فى ليلة عرسهم وتحققت النبوءة بالفعل بالنسبة للثلاثة لولا أن آخرهم نجا من حادث طائرة.. ثم فيلمه التالى **«استغاثة من العالم الآخر»** عن فتاة تخاطبها روح استاذها القتيل لترشدها عن موقع جثته تحت الماء.. تصورنا أن هذا اتجاه شخصى خاص لدى مخرج بعينه اختار لنفسه أن يتعامل بالسينما مع موضوعات الأرواح والعفاريت والغيبيات.. وهو حر.. قد نختلف معه أو نتفق حول أهمية هذه الموضوعات للمشاهد المصرى وللسينما المصرية فى ازمتها الراهنة.. ولكننا اتفقنا جميعاً على أنه – أى محمد حسيب – مخرج جيد تكنيكيا ومتمكن من ادواته.. ولكنه مازال ربما يتحسس طريقة ويبحث عن موضوعات تشغل الناس أكثر من العفاريت .

ولكن هنا نحن نفاجأ بمخرج أخر من اتجاه آخر تماما ومن مدرسة اقدم وأكثر خبرة هو المخرج محمد راضى.يختار هو أيضاً – وفى هذه الظروف بالذات – أن يحدثنا عن العفاريت.. وفى وقت يواجه فيه المجتمع المصرى تحديات ومصاعب أكثر واقعية والحاحا.. وأشرارا من كل جانب اقوى وأكثر خطرا من أى عفاريت.. ولكنه يترك الأشباح والعفاريت البشرية والسياسية والاقتصادية التى تحاصرنا وتحاول أن تعرقل حركتنا بل وتهدد وجودنا نفسه.. ليتحدث عن عفريت.. من المحتمل.. أن يكون موجوداً.. ومن المحتمل أن تكون المسألة كلها مجرد خرافة.. أو بمعني ادق «تخريفة» من سينما مفلسة ومحاصرة ويبدو أنها لم تعد تجد ما تقوله عن الأحياء الحقيقيين. أو أنها قالت كل شيء عنهم خلاص.. فلم يبق عليها الا أن تتحدث عن العفاريت !.

والمدهش أن تجئ هذه الفكرة الغريبة من محمد راضى بالذات.. ولو أنها جاءت من أى مخرج آخر لما أدهشتنا بنفس القدر.. فمحمد راضى أحد أبرز مخرجى موجة الشباب التى عرفت باسم «جماعة السينما الجديدة» منذ نهاية الستينات وأحد مؤسسيها وكان رئيساً لها وحيث كانت أحلامنا حينذاك تتلخص فى أن نربط السينما بالواقع المصرى لتصبح مختلفة عما يصنعه الآخرون الذين لم يزعموا أنهم شباب أو أنهم جدد أو أنهم يريدون أن يغيروا أى شىء.. ثم أن محمد راضى أحد أكثر مخرجى معهد السينما ثقافة سينمائية وموهبة تكنيكية.. فما الذى حدث ؟..

ليس هنا مجال الحديث عما جرى لهؤلاء الشبان ولا للسينما المصرية ولا للمجتمع المصرى كله خلال خمسة عشر عاما حافلة بالتغيرات والاحباطات.. ولا أحد يمكن أن يلوم الذين توقفوا أو الذين تحولوا أو حتى الذين صمتوا تماما بل والذين انقلبوا إلى نقيض الشعارات التى كانت مرفوعة أيام الزهو والأمل.. ولكن أن تنتهى المسألة من البشر إلى العفاريت.. فهذا ما لا يمكن أن يفسره أو يبرره شىء.. فالبعض مازالوا يصنعون الأفضل.. والكثيرون لم يهربوا إلى الغيب والمجهول وعلى حساب الحقيقة الحية إلى هذا الحد.. والصورة إذن ليست مستحيلة إلى هذه الدرجة حتى يصبح العفريت شخصياً بطلا لفيلم مصرى.. بل إن الاجيال التى جاءت بعد جيل محمد راضى و «جماعة السينما الجديدة» صنعت سينما أفضل وفرضت نفسها بقوة وبمجرد مواجهة الواقع فى عينيه من فيلم إلى آخر.. والأمثلة كثيرة ويعرفها محمد راضى ..

ولست أنوى بصراحة أن اناقش فيلم **«الانس والجن»** أو أن احلله كما يجب أن نناقش فيلما سينمائياً.. ولن يستدرجنى أحد إلى افتراض أن من حقه أن يصنع فيلما عن أى شىء يخطر له ويكون علينا نحن أن نتامله أو نحلله.. وانما ما يشغلنى أكثر هو الظاهرة نفسها.. ظاهرة بدء هروب السينما المصرية فى حد ذاته من عالم البشر والحقيقة إلى عوالم أخرى أيا كانت.. فهى تعكس بالضرورة حيرة وضياعا كاملا وتخبطات وفقدانا للطريق وللهدف وللمعنى عند شباب السينما.. أو من كانوا كذلك ومن كنا نعقد عليهم الأمل.. خصوصا عندما نحمل لهم كل الحب والاحترام ونثق فى أنهم قادرون على صنع ما هو أفضل من ذلك وأكثر جدوى للمشاهد المصرى وفى لحظات قاسية هو أحوج ما يكون فيها لأن نقول له شيئاً ينير له الطريق ولو قليلاً ..



«الإنس والجن» - إخراج محمد راضى ١٩٨٥

وسينما هذا البلد أو ذاك تقدم أفلام العفاريت والأشباح.. فالبعض يفضل هذا النوع من السينما.. والبعض يحب أن يعذب نفسه بأن يشاهدها هربا من واقعه المؤلم أو تلذذا بالرعب والتوتر والجلوس على حافة المقعد فى صالة مظلمة أولعلاج بعض أمراض العصر النفسية والعقلية.. ولقد شغلتنا السينما الأمريكية بمئات الافلام عن دراكولا وفرانكشتين والأشباح والموتى الذين يستيقظون والمرأة التى أكلت ذراع زوجها.. بل لقد أصبحت هناك الآن مهرجانات دولية لافلام الرعب «والفانتازى» التى تتعامل مع ما وراء الطبيعة.. ولكن بالنسبة لسينما لم تتعامل بما يكفى مع «الطبيعة» نفسها أولا وكما خلقها الله من حولنا يصبح شيئاً بلا معنى ولا مبرر أن نتفلسف بالتعامل مع وراء الطبيعة.. فهذا ترف لا نملكه ولا نستطيعه وإنما تملكه مجتمعات أخرى تختلف ظروفها عن ظروفنا.. وبالتالى تختلف احتياجات جمهورها عن احتياجات جمهورنا.. فهم هناك حلوا كل مشاكلهم وبدأوا يبحثون لأنفسهم عن مشاكل يسلون بها أنفسهم.. ثم أن حجم السينما وامكانياتها هناك تسمح لهم بهذا «الدلع» أو «الهزار» فبالنسبة لسينما تنتج مثلا ٢٠٠ فيلم فى السنة يصبح من حقها أن تخصص منها عشرين فيلما للأشباح والعفاريت.. لانهم غالبا يغطون فى بقية

الأفلام كل مشاكل مجتمعهم التى تخطر ببال ..

ولكن ما هو المبرر فى ظروف السينما المصرية الحالية - ودعك من ظروف المجتمع المصرى نفسه - لأن ننفق مبلغا طائلا من المال.. وأن يبدد مخرج موهوب وقته ووقتنا ووقت عدد لا بأس به من كبار النجوم لكى يحكى لنا حكاية عفريت أحب فتاة عادية من البشر.. ثم أصر على أن يتزوجها وهددها وطاردها وأرعبها وراسه والف سيف لازم يتجوزها.. ثم غضبت منه السيدة والدته العفريته الكبيرة فطردته من عالم العفاريت ليهيم على وجهه حائرا معذبا.. وبعد أن تضيق انفسنا وتختنق ونوشك على الأنتحار.. يكتشف الفيلم الحل العبقرى وهو تلاوة آية قرآنية تصرف العفريت وتحرقه وتذروه رياحا فى الهواء.. فماذا لو تليت هذه الآية القرآنية من أول «بوبينة».. كيف كان يمكن أن تقوم لهذا الفيلم ولهذا الموضوع الغريب أى قائمة؟..

ماهى هذه الحكاية أصلا؟ .. ماهو مغزاها وماهو المراد منها ؟ ..

هل هو أقناعنا بأن العفاريت موجودون فعلا.. طيب وبعدين؟.. ما هو المطلوب منا بالضبط فى هذه الحالة ؟..

إن صانعى فيلم «الأنس والجن» لكى يضمنوا موافقة الأزهر صدروا الفيلم وختموه بالآية القرآنية «وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون».. ولكن الآية نفسها لا تعنى أن الجن يمكن أن يتجسد فى هيئة بشر فى اناقة ووداعة وظرف عادل إمام الذى لعب دور العفريت فى هذا الفيلم.. فلماذا حرصوا على تجسيد العفريت كأفندى انيق جدا يظهر ويختفى بشكل صبيانى يذكرنا بفكرة **«طاقية الاخفاء»** التى كانت تحتملها سذاجة الأربعينات؟ وما هى هذه العودة أو «الوكسة» إلى الماضى؟ ولماذا يبدد كاتب سيناريو مخضرم ومتمكن من صنعته فعلا مثل محمد عثمان حرفته المثيرة والمحبوكة فى شىء كهذا..؟.. ولماذا يبدد محمد راضى تكنيكه كمخرج جيد وبمجهود هائل لمجرد أن يهرب من قول شىء عن الواقع.. واذا كانت يسرا بأدائها الرائع كممثلة تتقدم جداً هى الشىء الوحيد الجديد بالمشاهدة فى هذا الفيلم.. فاننا لا ندرى لماذا يقبل عادل إمام دورا كهذا يبدو فيه كالقناع الجامد البارد الذى لا يفعل شيئاً ولا يقول شيئاً سوى أنه يريد فقط أن يمثل كل شىء وأى شىء!...

- مجلة «الإذاعة» - ١٤ / ١٢ / ١٩٨٥.

مقالات عام :١٩٨٦

«امرأة متمردة»

دليل جديد على حقيقة قديمة فى السينما
النوايا الطيبة لا تكفى !

ظاهرة المخرجين الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى مازالت مستمرة فى السينما المصرية مع بداية العام الجديد.. وهى ظاهرة ايجابية يمكن أن تسعدنا لو ان هؤلاء المخرجين الجدد استطاعوا حقا أن يجددوا شباب السينما وأن يقدموا الجديد والمختلف.. فبدون ذلك يصبح الجديد مثل القديم.. ولا تكسب السينما ولا نكسب نحن سوى مزيد من المخرجين الذين يقولون نفس الأشياء بنفس الأساليب.. ويتضخم فقط عدد الأسماء التى تملأ «الافيشات» !.

بهذا الأحساس ذهبت لاشاهد فيلم **«امرأة متمردة»** فى عرضة الأول فى «جمعية الفيلم» التى احيى جهودها فى عرض الأفلام المصرية الجديدة لأول مرة على جمهورها ثم مناقشتها مع صانعيها.. وهى المناقشة الجادة والمنتظمة الوحيدة الان للسينما المصرية بدون أى إدعاء أو مظهرية دعائية ..

ولا أنكر أننى ذهبت هذه المرة متحمساً.. فصحيح أن الفيلم هو ثانى أفلام مخرجه الجديد يوسف أبو سيف وليس أولها.. ولكننى لم أشاهد «باب شرق» فكان لابد أن أشاهد «امرأةمتمردة» لأرى فيه ميلاد مخرج جديد قد يضيف شيئاً أو يغير شيئاً فى السينما المصرية.. خصوصا وأن يوسف أبو سيف منذ أن كان طالبا فى معهد السينما كان من أكثر طلبة المعهد وعيا وأستنارة وجدية.. وكان أول أفلامه التسجيلية بعد التخرج «هنا القاهرة» فيلماً جيداً وشديد الوعى والذكاء والاحساس بالواقع.. فما بالك اذا اتيحت له فرصة فيلمه الروائى الثانى ؟..

فى البداية ياخذنا «امرأة متمردة» إلى الواقع الحى فعلا وبوجهة نظر نقدية تضع

ايدينا على كثير من حقائق حياتنا اليومية البسيطة التى لم نعد ندرك صعوبتها وضغطها علينا لكثرة ما الفناها حتى مات إحساسنا بها وضجرنا منها ..

إن حسين فهمى هو الموظف المصرى البسيط فى هيئة ما.. متزوج من معالى زايد الزوجة المصرية العادية التى لا تتوقف عن مشاكسته ولكن عن حب.. وينحسر كل دورها فى أن توقظ طفليها فى الصباح ليذهبا إلى المدرسة.. ثم تطلب مصروف البيت من زوجها مع قبلة الصباح وقبل أن يذهب إلى الشغل ..

وفى عدة مشاهد سريعة نتعرف على نموذج لمواطن صالح قانع بما هو فيه رغم كل شىء.. فهو مازال مشغولا بالدراسة ويعد للدكتوراه عن المياة الجوفية لأنه مشغول بمستقبل مصر وبحل مشاكل حاضرها أيضاً.. وهو يعارض شكاوى زملائه فى العمل من قلة المرتب وارتفاع الأسعار.. ويعارض أكثر مجرد تفكير زميله المهاجر إلى أمريكا فى عدم العودة لأنه يرى أن بلده فى حاجة إليه.. أى أنه مواطن مثالى ظريف جداً ومكتمل من جميع النواحى وراض بحاله تماما ولا يرى أن هناك أى مشكلة ..

وتجئ نقطة التحول أو «لحظة الوعى» عند هذه الأسرة البسيطة عندما يمرض طفلها الصغير فجأة ويتضح أنه لابد من اجراء عملية خطيرة فى مخه والعياذ بالله.. فهنا يواجه الأب القانع بماساة العلاج والمستشفيات الخاصة التى تطلب الالاف وقصر العينى الذى يمكن أن تضيع فيه حياة الطفل نتيجة للاهمال الفظيع ..

ويقدم الفيلم أفضل اجزائه واقواها على الأطلاق وهو يستعرض لهفة اسرة فقيرة فى محاولة مستحيلة لانقاذ حياة ابنها وهى لا تملك امكانيات ذلك فيما بين العيادات الخاصة والمستشفيات الأفتتاحية وما يسمى بالمستشفيات العامة.. وحيث تصبح «تجارة الصحة» مذبحة حقيقية يموت فيها ببساطة من لا يملك الثمن.. ويصبح المخرج يوسف أبو سيف فى هذا الجزء الساخن المرير فى أحسن حالاته.. ويستفيد من خبرته التسجيلية السابقة فى تقديم صورة حقيقية قاسية للواقع المرير.. كما تبلغ معالى زايد وحسين فهمى ذروة التعبير عن لهفتهما المرعوبة كوالدين على انقاذ حياة طفلهما ..

ولكن هذه «النقطة الساخنة» التى توحى بموضوع متوتر ومشحون.. سرعان ما تنتهى كمجرد فقاعة.. فالأسرة تنجح فى تدبير المبلغ المطلوب لعلاج الطفل بالاقتراض من هنا أو هناك.. وتجرى العملية ببساطة وتنجح والحمد لله دون حتى أن



«امرأة متمردة» - إخراج يوسف أبو سيف - ١٩٨٦

نعرف كيف ورغم الايحاء بخطورتها الشديدة.. ويشفى الطفل فى ثوان ويعود مرة أخرى كما كان وكأن شيئاً لم يحدث.. طفلا سخيفاً عنيفاً متوحشاً لا يوحى أبداً ببراءة الإطفال ولا يتوقف عن مداعبة أبيه بشراسة لا تغرينا أبدا بالتعاطف معه أو الاشفاق عليه ..

ثم ينسى الفيلم هذه البداية القوية التى لم تستمر لأكثر من ثلث ساعة.. ليدخل فى الموضوع الآخر الذى نحس أنه يسعى إليه من البداية.. ولم يكن كل هذا سوى تمهيد له ..

فالقصة التى كتبها وجيه أبو ذكرى وكتب لها السيناريو والحوار المخرج الشاب نفسه يوسف أبو سيف سرعان ماتتحول إلى الموضوع الذى أصبح «موضة» مستهكلة فى السينما التجارية التى تريد أن تقول الآن أنها «تنتقد» المجتمع.. فتتحول المسالة كلها إلى الكليشهات المكررة المحفوظة لرجل الأعمال النصاب والسيدة الحسناء القوادة التى تستدرج له النساء للايقاع «برجال الأعمال» فى صفقات مشبوهة.. ونحس أن الفيلم قد انتهى تماما وأصبح غير قابل للاحتمال.. فهناك رجل أعمال ذئب هو أبو بكر عزت.. وامرأة لعوب تستدرج النساء المحتاجات

هى نبيلة كرم.. ثم ثلاثة تجار بيض وفراخ وأدوات صحية هم نفس «الكومبارسات» الذين يلعبون نفس الأدوار فى كل الأفلام المصرية وكأنة لم يعد لدينا حتى «كومبارسات».. ثم سهرتان فى فندق فخم نرى فيهما نفس الرقصات وحيث تعقد نفس الصفقات على نفس كئوس الويسكى.. ويريد الفيلم أن يقول وبسذاجة مؤسفة ومحبطة حقا أن هذا هو الانفتاح.. وأن ظروف الحياة الصعبة تدفع الزوجة الشريفة ولكن المتمردة إلى قبول العمل فى شركة ما لتقع تدريجياً فى شبكة عنكبوت تختلط فيها التجارة بالدعارة إلى أن تسقط ..

وليس هذا صحيحاً على الأطلاق.. فليست كل زوجة شريفة مجبرة على أن تعمل فى شركة انفتاح.. وملايين الزوجات الشريفات يحتملن ظروف حياة أصعب من هذه بمراحل دون أن يسقطن ودون أن يجدن حتى أى فرصة فى أى شركة انفتاح.. ومأساة مرض ابنها لا تكفى لإجبار معالى زايد على هذا الحل.. ولا على اجبارها على الانغماس فى سهرات مديرها أبو بكر عزت.. ولا على استسلام زوجها حسين فهمى الغريب لهذا النوع الجديد من الحياة الذى كان يرفضه من البداية كرجل شريف وشديد المثالية ..

بل أننا نفاجأ به هو نفسه يوافق على أن يصحب زوجته إلى هذه السهرات فى مشهد يذكرنا بحسين فهمى نفسه فى فيلم «انتبهوا أيها السادة».. ثم اذا به يستيقظ فجأة ومتأخراً جداً فيطلق زوجته.. واذا بها وهى المحبة المخلصة الشريفة تجن فجأة وتسقط تماما وبلا سبب مفهوم فتترك بيتها وأطفالها وتعيش فى شقة اشتراها لها مديرها القواد.. فتقع مرة أخرى فى نفس «كليشيه» الشقة الشهيرة التى تدار فيها كل أنواع الرذيلة.. ونحس أن كل هذه العصابة من أبو بكر عزت وإلى أصغر كومبارس كانت تخطط مؤامراتها كلها من أجل الإيقاع بمعالى زايد وكأنها المرأة الوحيدة فى العالم.. واذا بها بسهولة شديدة تتعرض للاغتصاب فى مشهد يذكرنا بالنهاية الرائعة لفيلم «بيت القاصرات».. ولكنها تسترد وعيها فى آخر لحظة لتصرخ: «ياولاد الكلب» التى تكررها عشر مرات على الأقل بعد أن جعلها «سواق الأتوبيس» موضة ظريفة فى الأفلام «الهادفة» .!

والمضحك أن تتوب الزوجة وتندم فتعود إلى بيت زوجها وأولادها.. وفى مشهد واحد يستغرق نصف دقيقة تطرق الباب.. فيرفض زوجها أن يفتح لها بنذالة منقطعة النظير.. فتنصرف هى ببساطة شديدة وتعود إلى بيت الدعارة دون أى مقاومة بعدها

تعود الزوجة الشريفة ببساطة مذهلة للسفر إلى الخارج فى رحلات السيد رجل الأعمال لتكتشف أنها كانت تهرب له «حاجه بيضة» فى أنبوبة.. فيقبض عليها وتشتمه مرة أخرى.. وتنتهى نهاية مؤلمة جدا وأخلاقية حتى ترضى السيدة مديرة الرقابة بينما يحصل زوجها المثالى على الدكتوراه لأنه كان راجل مستقيم وشاطر.. وبيذاكر!.

وإلى هذا الحد يصل المفهوم الساذج للأفلام الهادفة التى ترفض الانحراف وتنتقد المنحرفين وتدعو إلى الأخلاق القويمة.. وهى أفلام نبيلة المقصد فى الظاهر.. ولكنها تحقق ربما هدفا عكسياً فى رأيى حين تفتقد المنطق والاقناع والمستوى الفنى الناضج والجيد.. فلا مبررات إجتماعية ولا حتى درامية قوية لتحول الشخصيات من السلوك لنقيضه.. ولا تجديد أو إبتكار أو محاولة الخروج من نفس الدائرة المغلقة لنفس الأفكار الشائعة المكررة.. ولا مستوى فنى أو سينمائى يغرى حتى بالمتابعة دون ملل أو تثاؤب.. فالإيقاع بطىء جداً وقاتل حتى نحس أن المخرج الشاب يعمل «على راحته» جداً ولا يشغله شىء حتى نحس أننا أمام مليودراما تليفزيونية مترهلة.. ومعظم ما يدور أمامنا خلال هذا النسيج المطوط هو كلام نقرؤه يوميا فى الجرائد عن تجار البيض وارتفاع الأسعار وفوضى المستشفيات وبعض النكت الكاريكاتير.. وتصوير محمود عبد السميع لم يجد أى فرصة لابداع أى شىء درامياً ولا فنياً.. وعندما حاول أن يصنع شيئاً بالإضاءة تورط فى إظلام بعض المشاهد حتى لم نستطع أن نرى شيئاً.. وموسيقى محمد هلال كان يمكن أن تكون جديدة ومعبرة درامياً لو كانت الدراما نفسها قوية ومقنعة.. وحتى أداء حسين فهمى الذى كان قويا جدا فى التعبير عن معاناة الموظف العاجز المحاصر وأداء معالى زايد الفاهم لأبعاد شخصيتها كان يمكن أن يحقق تأثيرة بأفضل من ذلك بكثير فى فيلم آخر بالتأكيد غير هذا يمكن أن يسيطر فيه المخرج الذى هو نفسه كاتب السيناريو على موضوعه وعلى أسلوبه السينمائى وعلى زواياه وتكوينات الصورة وحركة الكاميرا والممثل بحيث تصبح هناك سينما أفضل من هذه.. فهل ننتظر فرصته الثالثة ؟!.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٦ / ١ / ١٩٨٦.

السينما الشابة تتذكر استاذها

صلاح أبو سيف فى «الفتوة ٨٦»

يبدأ فيلم **«شادر السمك»** بداية قوية تدفعك من أول لحظة للاهتمام بما يحدث أمامك ومتابعته كشىء جاد ومختلف عما تراه عادة فى الأفلام المصرية.. ففى شادر السمك يتآمر التجار الكبار الشرسون على البائعة المسكينة نبيلة عبيد بعد وفاة زوجها طمعا فى أنوثتها.. وعندما لا تستجيب لهم يسحقونها سحقاً ويطردونها من السوق.. فلا تجد الأرملة الضعيفة الوحيدة من يساندها ويقف بجوارها ضد قوانين الغابة سوى البياع الأجير الشهم أحمد زكى الذى يحاول من خلال الحب أن يقاوم تيار القوة الطاغية.. وتكون هذه بداية جديرة بالتشويق والمتابعة !.

وفى جو سينمائى جيد جداً فعلا ومشحون بالحركة والحيوية والاقتراب الشديد من الواقع.. تفوق فيه بشكل واضح اخراج على عبد الخالق وديكور نهاد بهجت وحتى الأحداث التى كتبها سيناريست جديد فى أول عمل اشاهده له هو عبد الجواد يوسف.. نحس أننا أمام واقع مختلف ومتميز تماما فى شادر سمك حقيقى وعلاقات حقيقية وخشنة افتقدنا مذاقها كثيراً فى أفلامنا المملة المكررة.. وبمستوى سينمائى مختلف هو أيضاً فى كل التفاصيل من الاداء إلى الملابس ومشحون بالتوتر والسخونة والايقاع المتدفق..

ولكننا سرعان ما نكتشف خطوة خطوة أننا عشنا هذا الجو وهذه الأحداث والعلاقات وحتى «انقلابات» المواقف والشخصيات من قبل.. ثم لن يكون صعبا أن نتذكر اسم الفيلم.. إنه **«الفتوة»** لصلاح أبو سيف الذى أصبح إحدى التحف الكلاسيكية الحقيقية فى تراث السينما المصرية.. وهو الفيلم الذى أصبح – مثل أفلام أخرى لاساتذتنا الكبار – مدرسة من مدارس السينما لمن يريد أن يتعلم .

وطوال متابعتى لفيلم «شادر السمك» كنت أقول لنفسى بينما تتصاعد الاحداث: أصبر.. فلعله مجرد تشابه ولابد أنهم سيصنعون شيئاً مختلفاً عما صنعه صلاح أبو سيف منذ عشرين سنة.. ولكن شيئاً لم يختلف سوى أنهم حكموا بإعدام البطل فى النهاية على أيدى خصومه وكما تقضى قوانين السوق الوحشية ..

فالبطل فى «شادر السمك» وهو أحمد زكى.. مجرد بائع صعيدى شاب يعمل عند أحد تجار السمك من «المعلمين» الكبار الذين يسيطرون على السوق كله.. ولكنه مازال يحمل بعض قيم النبل والشهامة الصعيدية التى تدفعه للوقوف إلى جانب بائعة السمك الأرملة الضعيفة نبيلة عبيد عندما يتفق الجميع على سحقها.. وفى محاولة منه للتمرد على قوانين الكبار يتزوجها ويعملان معا لحسابهما الخاص ورغم كل الصعوبات التى يضعها أمامهما الكبار التجار محتكرو السوق والذين قسموه بينهم فى علاقات محسوبة ومحكومة ..

وهنا نتذكر على الفور فريد شوقى الصعلوك الصعيدى القادم إلى سوق الخضار فى روض الفرج دون أن يعرف قوانينه أو يملك اسلحته.. ولكنه شيئاً فشيئاً يفهم أصول اللعبة ويتمرد عليها متحديا قبل أن ينفذها بحذافيرها ولكن لحسابه الشخصى وضد سيطرة المعلمين الكبار.. ومدفوعا فى نفس الوقت بحبه للمرأة التى تقف وراءه وبجانبه.. تحية كاريوكا ..

فسوق الخضار هناك أصبح شادر السمك هنا.. وفريد شوقى أصبح أحمد زكى.. وتحية كاريوكا أصبحت نبيلة عبيد.. ولكن كان غريبا أن يصبح زكى رستم التاجر الكبير المحتكر والمستغل عند صلاح أبو سيف.. هو محمد رضا الذى لا يصلح بتكوينه الجسدى والشخصى ليلعب نفس الدور فى فيلم على عبد الخالق.. وهذه وجهة نظر على أى حال ..

المهم أن الجو العام والخطوط الرئيسية هى هى فى الفيلمين.. حتى أننا ندهش عندما نقرأ فى عناوين «شادر السمك» أن القصة لنبيل نصار.. وبلا أى إشارة لفيلم **«الفتوة»**.. وكأن نبيل نصار لم يشاهده أبداً ولم يسمع به.. وكان احداً آخر أيضاً لم يشاهده حتى فى التليفزيون ولم يسمع به.. بل وكأنه فيلم سرى لم يصنعه أصلا صلاح أبو سيف !.

وصحيح أن طبيعة وقوانين السوق لم تتغير كثيراً سواء كان سوق الخضار أو سوق السمك على مدى عشرين أو ثلاثين سنة.. فهذه طبيعة الأسواق المصرية التى



«شادر السمك» - إخراج علي عبد الخالق - ١٩٨٦

تجمدت عند علاقات محددة من احتكار عدد قليل من التجار الكبار لكل السلع وتحكمهم من خلال تقسيم المصالح بينهم فى أسعارها وفى إستنزاف المستهلك.. ومن هنا يمكن أن يقول صانعو فيلم «شادر السمك» أن صلاح أبو سيف لم يخترع قوانين هذه السوق وبالتالى فهى ليست حكرا عليه.. وأن حق أى أحد أن يصنع فيلما آخر عن أى سوق .

ولكن الخط الدرامى واحد.. والشخصيات والصراعات والانقلابات فى العلاقات هى هى وبلا أى تغيير أو تطوير يفرضه بالضرورة الفارق الزمنى.. فالبائع الصغير الضعيف الجاهل سرعان ما يتعلم ويقوى من خلال طموحه الشخصى وذكائه وجرأته على التحدى من ناحية.. ثم من خلال علاقته بالمرأة التى تدفعه وتشجعه من ناحية أخرى.. وعندما يفهم لعبة السوق يتفوق بها على منافسيه الاقوياء.. حتى يقهرهم جميعاً ..

وفكرة تطبيق قوانين اللعبة السائدة التى يتفوق بها الصعلوك المسحوق على أساتذته الاقوياء إلى أن يسحقهم جميعاً.. تكررت كثيرا بحذافيرها فى سلسلة «أفلام الأنفتاح».. ومن **«أهل القمة»** إلى **«حتى لا يطير الدخان»** و **«الصعاليك»** وإلى

«أجراس الخطر».. وهى فكرة كالسلاح ذات حدين.. فهى بقدر ماتحذر من استمرار تحول الضحايا إلى جلادين لو استمرت نفس قوانين اللعبة.. بقدر ما تشجع على تكرار هذه اللعبة مادامت سهلة ومغرية إلى هذا الحد.. خصوصا عندما تتعاطف هذه الأفلام مع أبطالها وتبرر تحولهم إلى الشر والفساد بحجة انهم مجرد ضحايا ينتقمون من أشرار أكبر منهم !.

ولكن الغريب فى سيناريو أو قصة لا أدرى «شادر السمك».. هو أنه يكرر بالضبط ما حدث لبطل «الفتوة».. فهو بعد أن يثرى ثراء فاحشا بذكائه وقوته الجسدية وجسارته.. يتحول إلى محتكر استغلالى هو نفسه.. وهنا نحس أن «الفتوة» كان أكثر اقناعا.. لان «شادر السمك» جعل بطله أحمد زكى يسحق السوق كله بعدة العاب سهلة جداً لا ندرى لماذا اذن لم يلجأ اليها منافسوه الأقوياء.. وفى لحظة نكاد نتصور أنه «سوبرمان» قادر على سحق أى شئ بمجرد استدعاء «بلدياته» من الصعيد لتحطيم السوق كله.. وبمجرد أنه تعلم كيف يلبس «البدلة والكرافتة» ويتعرف على فتاة جميلة بنت راجل غنى يريد الفيلم أن يقول أنه مركز قوة خطير جداً دون أن يشرح لنا كيف ولماذا ؟..

وهى نفس القصة فى «الفتوة» أيضاً.. حيث أثرى فريد شوقى وتوحش فتعرف على زوزو ماضى التى أدخلته إلى الاوساط الارستقراطية.. وكما حاول أن يتنكر لزوجته الأولى التى وقفت بجانبه تحية كاريوكا.. تنكر أحمد زكى لزوجته نبيلة عبيد بعد أن تزوج هو أيضاً البنت الارستقراطية الجميلة.. ولكن بينما افاق فريد شوقى فى اللحظة المناسبة واسترد نفسه. يتمادى أحمد زكى فى شراسته وتوحشه فى السيطرة على السوق فى «شادر السمك» إلى أن تحالف ضده كل أعدائه لينهالوا عليه برصاص الرشاشات فى مذبحة تذكرنا بمقتل مارلون براندو فى **«فيفا زاباتا»** وببعض أجواء المافيا الأمريكية فى «الأب الروحى» .

ولم يكن ناقصا لكى تتكرر طبعة «الفتوة ٨٦» بحذافيرها الا أن نرى وافدا صعيديا جديداً إلى السوق مثل محمود المليجى فى «الفتوة» سوف تتكرر معه نفس القصة.. وليكون يونس شلبى مثلا هذه المرة !..

فالسينما الشابة تتذكر استاذها صلاح أبو سيف اذن حين «تستوجى» – وهو اخف تعبير يمكن استخدامه فى هذا المجال – تحفته الكلاسيكية «الفتوة» فى فيلم جديد يكرره بالنص فى «شادر السمك».. وهى مسألة ليست مرفوضة فى ذاتها. بل

كان ممكنا أن نرحب بها جداً لان إعادة الأفلام الجيدة تتكرر كثيرا فى السينما العالمية كلها.. لو أن شيئين فقط حدثا لتبرير ذلك :

● أولاً: ما الذى كان سيحدث لو أن صانعى الفيلم لم يكتبوا فى عناوين «شادر السمك» أنه عن قصة وسيناريو وحوار فلان وفلان وبلا أى اشارة «للفتوة»؟. وما الذى كانوا سيخسرونه لو أنهم كتبوا لوحة واحدة فقط بذكاء تقول أنهم يهدون «شادر السمك» لصلاح أبو سيف مخرج «الفتوة».. فتكون هذه تحية عظيمة لأستاذ عظيم تعفيهم فى نفس الوقت من كثير من اللوم والمؤاخذة ؟.

● ثانياً: ما الذى كان سيخسره «شادر السمك» أيضاً لو أنه حاول أن يربط قضيته بظروف تغيرت كثيرا وبالضرورة عن ظروف «الفتوة».. رغم أن قوانين الاحتكار والصراع الوحشى مازالت ثابتة فى السوق المصرى كما قلت ..؟

ولكى أجعل كلامى واضحاً أقول مثلا أن الفيلم نفسه كان يشير بوضوح إلى أن هناك قوى أكبر خارج شادر السمك تتحكم فى علاقاته ولها مصالح مشتركة مع تجاره الكبار.. ولكنه لم يقل لنا ما هى هذه القوى التى تتحكم فى السوق من خارجه.. ما الذى تمثله؟.. ماهى مصلحتها ؟ .. هذا «النائب» مثلا الذى لم يكن له عمل سوى التدخل لفض خلافات وخناقات التجار فى «مجلس عرب».. ما علاقته الحقيقية بهؤلاء التجار.. وما هى مصلحته المباشرة لو أنهم تصالحوا أو ذهبوا إلى الجحيم؟.. إن جملة الحوار الوحيد التى لمح بها أحمد زكى إلى أنه سيتنازل عن عشرة آلاف جنيه للنائب لا تكفى لتفسير علاقات مصالح وقوى وضغوط متشابكة فى مناخ كهذا .

ثم تجئ هذه الشخصية الغامضة للرجل الفخم جداً الذى يحترمه كل التجار ويبدو أقوى واخطر مما نفهم.. من هو بالضبط؟ وما الذى يمثله بالنسبة لتجارة السمك؟.. وما الذى يملكه لهذا أو ذاك؟ وما هو المكسب الخطير الذى يغريه بتزويج ابنته الجميلة الارستقراطية من تاجر سمك «جربان» مهما كانت ثروته؟.. لقد كان هذا الجزء كله الذى يبدأ بثراء وتوحش أحمد زكى وعلاقته بالطبقة الارستقراطية.. هو اضعف اجزاء الفيلم دراميا واقناعا.. وكان أقرب إلى الكاريكاتير المبالغ فيه إلى حد إفساد بناء الفيلم فى ثلثه الأخير.. وتحريف خطه الأصلى إلى خطوط هزيلة افتقدت المنطق فى تحولات مواقف الشخصيات.. فأحمد زكى يتوحش فجأة ويقرر تدمير السوق وتحطيم كل اعدائه.. ثم يتحول فجأة إلى حب أول فتاة جميلة يصادفها

وينقلب فى ثانية على زوجته التى يحبها وعلى حياته كلها.. وفى المشهد التالى نراه يتزوج الفتاة الجميلة.. وعندما يمهد الفيلم لمشهد قوى عندما تذهب زوجته الأولى نبيلة عبيد لضبطه متلبساً فى ليلة عرسة الجديد.. يبتر الفيلم هذا المشهد المشحون بترا مفاجئاً فلا يحدث شىء.. وفى المشهد التالى نرى خناقة وحشية بين أحمد زكى ونبيلة عبيد يطردها فيها بقسوة.. فالشخصيات والمواقف فى هذا الجزء كله لا تتطور تطوراً منطقياً مقنعاً.. وإنما تقفز باستعجال شديد من النقيض إلى النقيض ..

وهنا أيضاً لا نستطيع أن نفلت من المقارنة التى تطاردنا طول الوقت بين «شادر السمك» و «الفتوة». حيث كانت كل مواقف الشخصيات مدروسة أكثر.. وعلاقاتها وانقلاباتها عميقة يحكمها المنطق.. بل ونفتقد أيضاً «وعى صلاح أبو سيف» بما يتحدث عنه.. فهو يربط السوق بالواقع الأجتماعى والسياسى خارج سوق روض الفرج وبالقصر الملكى والارستقراطية المرتبطة بالاحتكارات واستغلال المستهلك الذى يدفع وحده الثمن كل يوم من قوته الرئيسى.. بينما يغيب المستهلك تماما فى «شادر السمك» حتى عندما «نسمع» كلاما عن الاحتكار ورفع الأسعار.. فيبدو الصراع مغلقاً بين أربعة تجار فى ديكور ومعزولين تماما فى الفراغ وكان هذا لا يحدث فى بلد معين ويؤثر على ناس أحياء وكأن ليس لهم وجود ..

ولولا «الفتوة» لما أصبح «شادر السمك» هو «الفتوة ٨٦».. ولولا هذه المقارنات التى تفرض نفسها علينا رغم انفنا لكنا أمام فيلم جيد حقا ولابد أن نرحب به رغم كل هذه الملاحظات.. فهو مستوى مشرف للسينما الجادة «والمسئولة» التى نحتاجها الآن شكلا وموضوعاً ..

فالسيناريو الذى كتبه عبد الجواد يوسف يعكس فى محاولته الأولى حرفية وتمكنا واضحين.. وإخراج على عبد الخالق فى أحسن حالاته أكثر حركة وحيوية من أفلامه الأخيرة الأكثر جموداً.. وهو مخرج يتقدم تكنيكياً بوضوح من فيلم إلى فيلم ويسيطر على أدواته من خلال العمل المتواصل.. وتعامله هنا مع المكان ومع الحركة الصاخبة المزدحمة فى المكان جيد جداً ويعكس تمكنا حرفياً كبيراً.. لانه «فيلم مكان» أساسا.. أى ترتبط فيه الدراما بطبيعة المكان وجوه الخاص وتفاصيله وشخصياته.. وهو نوع صعب جداً من السينما يتطلب حرفية عالية من المخرج.. تنفيذ المعارك متقن ومشحون بالحركة وبالحيوية والصدق. وحركة الكاميرا نشطة وسريعة الإيقاع وكما تتطلب الدراما تماماً.. وهناك مشهد نفذه على عبد الخالق بامتياز وفى لقطة واحدة

منذ أن يدخل أحمد زكى إلى الحفلة التى أقامها النائب فى بيته والكاميرا تسبقه مستعرضة المكان والشخصيات التى يتأملها البطل الساذج المندهش وإلى «فرقعة الشمبانيا» وبدون قطع.. وهو «مشهد - لقطة» ملئ بالتفاصيل نفذه المخرج بامتياز واداه أحمد زكى بامتياز.. ولكن مازالت هناك بعض اللقطات «المرسومة» بافتعال مولع بها على عبد الخالق حيث يدير الممثل وجهه واحيانا «قفاه» للآخر ليحصل على تكوين خاص للوجوه وضد طبيعة الحركة الحرة المنطقية للبشر.. وهى أقل هنا من أفلامه السابقة ولكنى اتمنى أن يتحرر منها تماما كحيلة شكلية متكلفة ..

مونتاج حسين عفيفى محكم الايقاع تماما هذه المرة بحيث يحقق التدفق والتوتر المطلوب.. وموسيقى حسن أبو السعود أكثر درامية وتعبيرا عن الاحداث هذه المرة بحيث لا تسعى للتطريب أو التأثير الميلودرامى كما يفعل أحيانا.. ولكن تصوير مأمون عطا ينجح أحيانا فى توظيف الأضاءة توظيفاً صحيحاً ويطمس الصورة فى معظم الفيلم باختلال ضبط الوضوح البؤرى للعدسة «الفوكاس» بين مكونات اللقطة الواحدة يمينا ويساراً أو بين المقدمة والخلفية حتى رأينا نصف اللقطات والشخصيات غائمة «فلو» دون ضرورة سينمائية أو درامية مقصودة.. ودون أن تكون ماكينة العرض هى المسئولة ..

هناك بطل حقيقى فى هذا الفيلم لا يمكن تجاهل قيمته وتأثيرة القوى على جودة وصدق كل مارأيناه. هو ديكور نهاد بهجت.. الذى أقام سوقا كاملاً فى الاستوديو بكل خطوطه العامة وتفاصيله مما حقق عنصر الاقناع بالواقع إلى أقصى حد.. وهو يذكرنا بديكور سوق الخضار فى «الفتوة».. وهذه شهادة نجاح كبيرة لنهاد بهجت.. هذا الفنان الشاب الذى كنت شخصياً أتصور أنه بحكم تكوينه المرهف قادر فقط على نقل الأجواء الراقية.. ولكنه وكلما جاءته الفرصة لاثبات ذلك.. يؤكد بنفس الموهبة قدرته فهم الواقع الشعبى وتجسيدة بكل خشونته وصدقه. ولابد أنه أكتسب هذا الأحساس «الشعبى» من ديكور بيتى شخصياً فى حى معروف !.

بطل الفيلم بلا منازع هو أحمد زكى.. هذا الممثل الموهوب إلى أقصى حد.. والذى يؤكد تفوقه المذهل من فيلم إلى فيلم ومن شخصية إلى شخصية وبقدرة خصبة على التلوين والتنوع ومعايشة كل ما يؤديه. وفى مشهد الحفلة الذى تحدثت عنه من قبل يصل إلى الذروة فى سيطرته على تعبيرات الدهشة والسذاجة كممثل محترف من الدرجة الأولى.. ولا تقف أمامه ندا لند فى هذا الفيلم سوى نبيلة عبيد التى تؤكد هى

الأخرى فى كل فيلم تقدمها المستمر ونضج واكتمال قدراتها كممثلة جيدة حقاً.. بل وتتفوق على أحمد زكى فى مشهد انفجارها فى وجهه فى «الخناقة» الختامية العنيفة.. أما بقية الشخصيات فقد نجحت فى حدودها باستثناء محمد رضا وهو ممثل كبير حقا ولكنى مازلت أعتقد أنه لا يصلح بحكم طيبته الفائقة لأدوار الشر!.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١١ / ١ / ١٩٨٦. –

«ســـعد اليتيـــم»

سينما الأفكار الكبيرة تحت السطح الهادئ

فى نفس أجواء «الفتوات والنبابيت» التى أغرقت السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. تدور أحداث فيلم **«سعد اليتيم»** هو الآخر.. ولكن بعيداً عن «حرافيش نجيب محفوظ» هذه المرة.. وربما فى جو أكثر تفرداً وأصالة يتميز فيه بوضوح جهد المخرج وكاتب السيناريو فى أن يقدما شيئاً مختلفا وأكثر جدية وتقدما من ركام أفلام النبابيت التى إنهالت على أم راسنا حتى أصابتنا ليس فقط بالزهق والسأم.. وإنما حتى بكراهية السينما نفسها !.

وسعد اليتيم بطل شعبى فى التراث المصرى.. استلهمه يسرى الجندى فى القصة والمعالجة السينمائية كما هو مكتوب فى عناوين هذا الفيلم.. وكتب السيناريو والحوار عبدالحى أديب.. ولكن لنجد أنفسنا مرة أخرى قريبين من فكرة «الفتوة» التاريخية فى تراثنا الشعبى بل وفى واقعنا الحقيقى حتى عهد قريب.. حيث كان لكل حى من أحيائنا الشعبية – وبالذات فى القاهرة – «فتوة» تتركز فيه معانى القوة من ناحية.. والعدالة من الناحية الأخرى وكأنهما كفتان لميزان واحد.. تتحدد على الموازين الدقيقة بين كفة وأخرى رؤية الشعب للفتوة وقيمته عنده.. فهو البطل الشعبى التاريخى لو رجح كفة العدالة على كفة القوة.. وهو الظالم المستبد الذى لابد من مقاومته لو رجح كفة القوة المستبدة والمستغلة على قوانين الحق والعدل ..

وهذه هى الشعرة الدقيقة بين «الفتوة» و «البلطجى».. وبين البطل الشعبى والمجرم الأفاق.. ومن هنا ترسخ الفتوة فى الوجدان المصرى فى مرحلة تاريخية ما كمعادل شعبى للحاكم الرسمى.. الذى كثيرا ما كان مفروضا على الناس من هذه القوة أو تلك .. فبدأ الناس يصنعون «حكامهم الشعبيين» بأنفسهم وفى شكل فتوات

يختارونهم فيما يشبه الانتخاب .. فهم يلجأون اليهم لحمايتهم من ناحية .. ولكى يحققوا لهم « عداوتهم الشعبية الخاصة » من ناحيه أخرى .. خصوصا مع فقدان الثقه الدائم فى الحاكم الشرعى – الذى ليس شرعيا غالبا ولا حاجة – وفى العدالة الرسمية ..

وبهذا التلخيص لفكرة وفلسفة «الفتوة» فى الوجدان الشعبى المصرى يبدأ فيلم «سعد اليتيم» وفى مشهد واحد.. حين يحدد الفيلم بوضوح وحسم موقفه بين مفهومين «للفتونة» مفهوم الفتوة العادل الذى يدعو لقيم الخير والحق وعدم استغلال الفقراء بفرض الاتاوات على أرزاقهم لمجرد أنهم ضعفاء وفى حاجة إلى من يحميهم.. وهذا هو الدور الصحيح «للفتوة» فى الوجدان المصرى. فى مقابل مفهوم القوة الغاشمة التى تفرض سلطتها على الجميع لسلب أرزاقهم وانتزاع ناتج عملهم ماداموا ضعفاء ومستسلمين لقوة أكبر منهم لم يفكروا أبدا فى التصدى لها بالمقاومة..

ولأكساب الفيلم بعدا دراميا قوميا.. فانه يركز هذا الصراع فى أخوين.. تصل حدته إلى حد أن يقتل أحدهما الآخر لحظة أن يتحول صدام المصالح إلى حتمية ازاحة أحد الطرفين من طريق الآخر حتى لو كان أخاه.. وهكذا يقتل الفتوة الشرس الذى يؤمن بالقوة المطلقة التى لا يحدها شيء (محمود مرسى) أخاه الذى حاول أن يدعو لمفهوم الفتوة العادل الذى لا يستغل الفقراء بل يحميهم ويستعيد حقوقهم من كل ظالم (محمد وفيق).. لتكون هذه البداية الذكية لصدام حتمى ودموى يكررها الفيلم فى النهاية على مستوى آخر مشابه لتكتمل الدائرة الدرامية المحكمة ..

وبين البداية والنهاية ينجو من الموت الطفل زكريا من المذبحة التى قتل فيها أبوه وأمه على يد عمه.. وكأنه «هملت» الباحث عن مفهومى الحق والخير فى مواجهة الشر والخيانة.. ولكن الأكثر حسما وقدرة على الفعل وبلا ذرة تردد.. حين يصبح الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى لا يعرف أبويه.. والذى ربته كأمه سيدة فاضلة (كريمة مختار) تملك «تكية» يعمل فيها بعض الدراويش المتفرغين للصلاة مؤمنين بالسلام والوداعة فى مواجهة القوة ..

ومن هنا ومن لحظة تجاوز الماضى إلى الحاضر.. ينطلق مسار الفيلم على أكثر من مستوى أو خط درامى تتداخل معا فى نسيج قصصى متكامل وقوى ..

على مستوى الصراعات الشخصية يستمر صدام مفهوم القوة بين القطبين

الكبيرين فريد شوقى الفتوة القديم الذى اعتزل القوة الجسمانية المجردة حين أكتشف أسلوبا آخر لفرض سيطرته واستغلاله على الناس يحقق له نفس المكاسب بطريقة «حديثة» و «عصرية» أكثر ذكاء.. ومحمود مرسى العم القاتل الذى يحاول تطوير اساليبه إلى روح العصر.. مازال يؤمن بأن «النبوت» أو القوة الغاشمة والمباشرة هى الصوت الوحيد المسموع.. وأن الأقوياء سيفقدون كل شىء بمجرد أن يتنازلوا عن نبابيتهم ..

وبينما يستمر القطبان اللذان يتقاسمان «السوق» فى مواجهاتهما التى لا تصل بهما إلى أى سلام رغم أية هدنة مؤقتة أو مساومة.. يطمع الفتوة الذكى فريد شوقى الغارق فى ملذاته فى اذلال غريمه الغاشم محمود مرسى بكل وسيلة ممكنة.. حتى باختطاف ابنته الجميلة نجلاء فتحى للزواج منها بالقوة.. فى الوقت الذى تكون الفتاة قد تعلقت بحب الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى يتمكن من انقاذها من زواج الاغتصاب هذا حين يختطفها على حصانه فى اللحظة الأخيرة ويعيدها إلى بيت أبيها.. وبينما يبدو أن الصراع حسم لصالح بدران الفتوة الغاشم الذى استرد ابنته وحبيبها الفارس الشهم.. يظهر الفتوة الذكى فريد شوقى فى اللحظة المناسبة ليقلب الموازين ويكشف للشاب سر مأساة حياته كلها.. فهذا الرجل الذى ينوى أن يتزوج ابنته.. هو عمه وقاتل أبيه وأمه.. وفى موقف درامى مشحون تماما بالمشاعر والانقلابات ولحظات الاكتشاف والتطهير.. يدفع الكل ثمن خطاياهم.. يموت العم القاتل على يد غريمه الدائم الذى يهرب ليواصل الشر. بينما يبدو أن الحب قد انتصر ولو مؤقتا !.

على المستوى التاريخى يكتسب الفيلم قيمة فكرية بل وسياسية شديدة الأهمية، بل لعلها أقوى حتى من بعده الدرامى أو «القصصى» الذى يدور حول هذه الصراعات الشخصية.. والتى تبدو كأنها مجرد «سطح» الأفكار الرئيسية الكبيرة للفيلم.. أو مجرد الاطار القصصى الخارجى لها.

فالاطار التاريخى «لسعد اليتيم» هو مصر تحت الاحتلال الانجليزى.. الذى يشير أكثر من مرة وبوضوح إلى استغلال المستعمر الإنجليزى لصراعات الفتوات لتفتيت القوى الشعبية وتمزيقها فى معاركها الصغيرة حول هذا المكسب أو ذاك.. فهو يترك الأقوياء يتصارعون على استغلال الضعفاء وانهاكهم ويكتفى هو بالوقوف على الحياد مقابل المكاسب التى يحصل عليها هو.. إما بالرشوة.. واما بشغل الجميع عن



«سعد اليتيم» - إخراج أشرف فهمى - ١٩٨٦

معركتهم الحقيقية ضد المستعمر نفسه ..

ويشير أسم «موسى» وشخصية الممثل الذى يلعب دوره وهو توفيق الدقن وبالوضوح الذى لا يحتمل أى غموض وبمواجهة صريحة وشجاعة حقاً.. إلى دور اليهود فى التاريخ المصرى بل والعربى الحديث كله.. فموسى هذا هو العقلية التجارية التى لعبت على هذه الصراعات كلها.. واوقعت الجميع فى الجميع لتؤجج المعارك دائماً لتكسب هى من كل هزائم الآخرين وخلافاتهم.. وتصل بقوة المال والنساء والدس والمؤامرات إلى تخريب كل ما حولها ..

وفى مشهد قوى وواضح الدلالة فى البداية يذهب موسى هذا إلى «التكية» التى تملكها السيدة الطيبة كريمة مختار ويعيش فيها الدراويش المسالمون ليحاول أن يشتريها منها.. بحجة أن أجداده مدفونون فيها وأنه يريد أن يدفن إلى جوارهم حينما يموت.. بل أنه يطلب أيضاً أن يهدم حائطا ما فى هذه «التكية» بحثاً عن قبور أجداده.. والمعنى واضح. والاشارات تكاد تنطق بأسماء فلسطين واسرائيل والقدس.. ولكن الحداد الشاب سعد اليتيم الذى ربته هذه السيدة الطيبة كامه.. يقاوم هذه الصفقة باصرار.. ويرفض بيع التكية أو التفريط فيها.. والا جاء الغرباء

من كل مكان مطالبين بحقهم فى هذه «الأرض» بحجة البحث عن مقابر أجدادهم !.

والسيدة الطيبة عاجزة عن فهم المؤامرة.. والدراويش من حولها مستغرقون فى سلبيتهم وسلامهم العاجز عن فهم الشر ومقاومته.. تاركين مهمة حمايتهم للانجليز.. وسعد اليتيم يصرخ فيهم أن أحدا لن يحميهم ولن يحفظ حقوقهم الا قوتهم الذاتية وخروجهم من كهوف الدروشة والغيبوبة.. فحتى العدالة نفسها لن يحققها أحد لهم بين صراعات قوى الغابة. و«المحكمة كلها خواجات» !.

ولا يقف دور موسى عند هذا الحد.. فنحن نسمع الفتوة الهلباوى (فريد شوقى) يشرح فلسفة تحوله من القوة المجردة المباشرة إلى قوة العقل بهذا الوضوح: فلقد كان يستخدم النبوت فى فرض اتاواته على الآخرين.. إلى أن علمه موسى أن هناك سلاحا آخر «أرقى» بكثير.. وهو التجارة.. التى يستطيع من خلالها أن يستغل الجميع ويفرض عليهم شروطه «إلى حد تجويعهم».. ودون أن يمد يده على أحد !.

فهذا أذن هو شكل «الاستعمار الجديد» الذى ينهب العالم بالتجارة والعقل بدلا من الاساطيل.. فى مقابل فكرة الاستعمار القديمة المتمثلة فى القوة الغاشمة المباشرة التى مازال مصرا عليها هذا الفتوة «التقليدى» بدران أو (محمود مرسى..) والفيلم إذن يتحدث عن عالمنا الحالى أكثر مما يرجع بنا إلى أسطورة أخرى من عصر الفتوات والنبابيت !.

و«سعد اليتيم» وكما يريد الفيلم أن يقول هو الأمل الوحيد الباقى فى الشباب.. أى فى العقل الجديد المؤمن بالتصدى للشر بمقاومته بدلا من الاستسلام له.. وصيحات أحمد بدير المجنون الذى يبحث طول الوقت عن زكريا «فين أراضيك يا زكريا.. يمهل ولا يهمل».. هى صحيات الجزء الباقى من العقل العربى – الذى قدمه الفيلم فى شكل ممثل محترق الوجه ومختل – عن المنقذ والمخلص الذى يخفيه الغيب.. أو عن ابن أوزوريس الذى ينتقم من قوى الشر لموت أبيه.. وهنا لا تغفل تأثر التراث الشعبى فى (سعد اليتيم) بالأسطورة الفرعونية.. وهنا أيضاً كنا نتصور أن يفعل سعد اليتيم شيئاً فى نهاية الفيلم كأن يقود الدراويش لمطاردة الفتوة الشرير الذى تمكن من الهرب ليصبح هناك تحول إيجابى بعد لحظة الاكتشاف ..

نحن إذن أمام فيلم يقول أشياء كثيرة كبيرة وتستحق الأحترام لانه يجب أن يقولها أحد الآن بالذات.. وفي وسط ركام الأفلام التى أما تقول أشياء رديئة.. أو لا تقول شيئاً على الأطلاق ..

وصحيح أننا بلغنا حد السأم بل و «القرف» نفسه لفرط ما أغرقنا به تجار السينما و «ترزية» الأفكار الجاهزة من أفلام الفتوات والنبابيت والحرافيش. والذين جردوا حتى نجيب محفوظ من قيمته لأنهم أعجز من أن يفهموه أو يصلوا إلى ما فى عمقه الحقيقى أكثر من مجرد الخناقات وضرب النبابيت.. ولكننا فى «سعد اليتيم» ورغم نفس أجواء القاهرة القديمة ونفس الفتوات والنبابيت.. نجد شيئاً مختلفاً وله قيمه هذه المرة.. ويحاول أن يقدم من وراء السطح الظاهرى للاحداث مستوى ثانيا أعمق إلى أحد أن يضع أيدينا وعلى مستوى سياسى ناضج على كثير من جراحنا فى واقعنا التاريخى الحديث وفى إطار صراعات القوى الكبرى التى تحكم عالمنا الآن ..

ورغم ذلك فلا بد أن احتفظ بأن هذه هى تفسيراتى الخاصة لما رأيته فى هذا الفيلم وما خرجت به طبقاً لتصوراتى الشخصية لما فهمته.. وهو مالا أفرضه على الفيلم ولا على أحد.. وليس بالضرورة أن يكون صحيحا.. ولكننا أيا كانت أجتهاداتنا فى فهم هذا الفيلم واستقباله أمام عمل جيد وجاد تماما ومتميز أيضاً فى ظروف سينما مصرية أصبحنا نفتقد فيها هذا المستوى الذى لابد من تحيته بل وحمايته.. وحيث تتأكد مرة أخرى القيمة الفكرية للنسيج الأصلى الذى استوحاه يسرى الجندى من تراثنا الشعبى.. لتحوله خبرة كاتب السيناريو والحوار المخضرم عبد الحى أديب إلى هذا النسيج الدرامى المحكم والبارع فى كل متكامل بين أكثر من خط وعلى أكثر من مستوى وبدون احساس كثير بالافتعال أو اقتحام أفكار لا يحملها الواقع.. فلقد كانت المهارة الحقيقية هى استخراج كل هذه الشخصيات والدلالات والمعانى من هذا الواقع الذى يمكن أن تصبح جزءاً عضوياً منه فعلا.. وهذه هى أصعب مهام الفن الجيد.. أن يستخلص أفكاره الأساسية الكبيرة من نسيج الواقع نفسه وبدون أن يفرضها عليه حتى يصدقها الناس ..

المخرج أشرف فهمى يعود هنا إلى أفضل مستوياته الأولى كحرفى متمكن حقاً.. نحس بجهده الكبير فى توظيف كل عناصره الفنية وبالذات استخدام الأماكن التاريخية الحقيقية بحيث تعكس الجو والعصر كله وتوحى بالتصديق.. وبإدارته للممثلين ولحركة الكاميرا وعلاقتها بالمكان وبالشخصيات وتحقيق جو الحركة والتوتر والصراع الحى باستمرار.. وهو ماساعده فيه إلى حد كبير مونتاج عادل منير بالاحتفاظ للاحداث بتدفقها المحسوب بدقة وبلا ترهل أو هبوط للايقاع..كما ساعده

فيه تصوير محسن نصر الذى نجح إلى حد كبير فى توفير عناصر الاضاءة المطلوبة بالضبط.. وإن لم يبدع محسن نصر أو يضف شيئاً بشكل خاص كما تعودنا منه إلى دراما الفيلم أو جمالياته الا فى مشهد حمام السيدات.. أما موسيقى سامى نصير فلم تتميز فى تقديرى الشخصى بأى جديد سوى «تغطية» الصورة وفى محاولة للعودة إلى مدرسة فؤاد الظاهرى فى التعبير الميلودرامى المشحون أكثر من اللازم وخصوصا فى محاولة استخدام الكورال. وبتصور خاطئ يحاول إضفاء الطابع الملحمى ..

ورغم احتشاد الفيلم بعدد كبير من النجوم.. لا اعتقد أن أحداً قدم أكثر مما هو مطلوب منه وبدون تميز خاص باستثناء محمود مرسى العظيم الذى أصبح كالفاكهة النادرة التى نتلهف عليها.. أو كعصا موسى التى نعرف بالضبط ماذا تفعل.. ومع إيمانى غير المحدود بموهبة أحمد زكى اعتقد أنه لا يصلح لادوار الفتوات الذين يضربون كل من حولهم.. واحذره من ذلك لو كان من حقى !.

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ٢٥ / ١ / ١٩٨٦.

ريم .. تصبغ شعرها.. فى مترو الأنفاق !

منذ اللقطات الأولى لفيلم **«قفص الحريم»** وحتى منذ العناوين نحس بشيء مختلف عن أفلام حسين كمال الأخيرة التى لم يحس بها أحد الا الذين اقبلوا عليها ليحققوا لها الأيرادات الكبيرة التى يتصور البعض أنها هى «النجاح».. والذى يدرك حسين كمال نفسه – لأنه فنان حقيقى وموهوب – أنه لا يكفى وحده الا بمقاييس السوق.. والا اذا تحققت معه قيمة الفن والعمق ومحاولة قول شيء جاداً.. ولأنه فنان ذكى أيضاً لا تخدعه أية ضجة مدوية لا ترضى طموحه الداخلى.. فهو قد راجع نفسه فيما يبدو وعاد ليذكرنا بحسين كمال القديم الذى نعرفه وادهشنا فى أعماله الأولى.. ولذلك فمنذ البداية فى «قفص الحريم» نحس على الفور باصداء باقية من **«البوسطجى»**.. أحد أهم وأفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كله.. واحيانا يكفى فيلم واحد لصنع فنان حقيقى !.

ومن السذاجه بالطبع أن يتصور البعض أننا نتذكر «البوسطجى» لمجرد أن «قفص الحريم» يدور مثله فى نفس أجواء الصعيد.. وإنما لان حسين كمال نفسه يحاول هذه المرة وبوضوح أن يتذكر السينما التى نسيها – أو تناساها أحيانا استسلاما لرغبة السوق – وأن يبذل مجهوداً أكبر فى استخدام أدواته السينمائية وكأنه يعتذر – إلى حد معقول – عن أفلامه السابقة..

والأساس هنا هو الأصل الأدبى.. رواية مجيد طوبيا «ريم تصبغ شعرها».. وهى عمل روائى جيد لاديب متمكن يعبر عن واقع يعرفه حقا وبلغة فنية راقية.. فلا يمكن قيام أفلام جيدة على أشباح أو خرافات من قصص وهمية مستهلكة عن خيانات زوجية وفتيات مراهقات تكون كل مشكلتهن الوقوع فى حب رجال أكبر منهن.. فاذا كان البعض يتصور أن هذه هى كل مشاكل العالم فهى فى الواقع ليست سوى مشاكلهم هم شخصياً.. وهى لا يمكن أن تصنع سينما.. أو يمكن أن تصنعها مرة

أو مرتين لارضـاء نزوات بعض الجوعى إلى هذا النوع من الموضوعات وفى لحظات ضـيـاع و«توهـان» مؤقـتـة.. ولكنها لا يمكن أن تدوم وتتكرر إلى الابد وكـأنهـا هى السينما الوحيدة التى ينتظرها الناس.. وهى يمكن أن تنجح مرة أو مرتين ولابد أن تفشل فى المرة الثالثة حين يسأمها هؤلاء المراهقون والتائهون انفسهم ويكتشفون أنها تحدثهم عن عالم وهمى وسخيف وشديد الاملال .

ولكن مجيد طوبيا الصعيدى يتحدث عن صعيد يعرفه لأنه عاشه ولانه مازال «يريد» أن يتحمل مسئولية التعبير عنه.. ولذلك فهو يعطيهم - أى صانعى الفيلم - مادة أساسية جيدة لفيلم جيد ..

ولست أنوى أن أتحدث هنا عن الأصل الأدبى.. ولست أوافق الذين خرجوا من فيلم رفيق الصبان وحسين كمال ليقارنوا بينه وبين رواية مجيد طوبيا.. فلقد تغيرت أشياء هامة بالطبع.. وهذا شىء بديهى ومن أبسط ضرورات العمل السينمائى الذى يملك لغتة الخاصة ومنطقه الخاص بشرط الا يغير الرؤية الأصلية للعمل الأدبى أو يشوهها أو يحولها إلى رؤية أخرى لعمل آخر.. والفيلم لم يصنع ذلك.. بل حافظ على الروح الرئيسية للرواية ومضمونها الأساسى ولكن أخضعها فقط لبعض طموحات حسين كمال لصنع السينما بالشكل الذى يراه.. ثم لبعض المغريات التجارية بالطبع.. ومع التركيز الشديد على أن «شريهان» هى البطلة بالتحديد.. ولابد أن يصنع كل شىء حولها وأن يدور كل شىء حولها ..

وحتى هذا منطقى ومشروع مادامت النتيجة فى النهاية أن يقدموا لنا فيلما جيدا فى حدود ما أصبحنا نراه من أفلام أصبح القليل جدا منها هو الجيد أو حتى المعقول والجدير بالاحترام.. بل أحيانا بمجرد المشاهدة !.

ومن البداية فان اختيار «قفص الحريم» عنوانا للفيلم هو فى ذاته اختيار ذكى.. لانه يلخص وعن فهم كثيرا من مضمون الرواية.. ففى هذا القفص سجنت «ريم» زوجة عمدة احدى قرى الصعيد.. ثم تم استكمال أو استمرار سجن ابنتها «ريم» الأخرى منذ أن كانت طفلة وحتى بعد أن ذهبت إلى مدرسة المدينة الصعيدية الاكبر قليلا.. بل وحتى بعد أن ذهبت إلى القاهرة نفسها لتدخل الجامعة.. فهى شخص واحد فى أى عمر وتحت أية ظروف.. قدرها أن تظل حبيسة قفص الأب أو الزوج أو الجدة أو حتى حبيسة نفسها بكل ما ترسب فى طفولتها وأساسها الأول من قيود ومحاذير وسلاسل مجتمع خانق ومغلق أما على أساطير وأشباح الفراعنة

«المساخيط» التى نشأت وسط تماثيلهم الحجرية العملاقة.. وأما على تصورات الأحياء الذين يرون أن المرأة هى عورة أو خطيئة يجب أخفاؤها ولو فى قفص من ذهب.. بينما نفس الرجل الذى يمنع بطغيانه أن «تنكشف» المرأة على الرجل حتى لو كان طبيبا يقوم بتوليدها.. وحتى لو دفعت حياتها نفسها ثمنا لذلك.. هو نفسه الرجل الذى يشتهى هذه المرأة إلى حد الخبل.. فيتزوج ثلاثا ويلهو مع عشرة لو أمكن.. ولكن على أن تظل وظيفتها الوحيدة هى المتعة فقط.. فاذا ما تعاقبت الأجيال وتصورت «ريم» بنت الصعيد الجديدة التى هى نفسها «ريم» الأم لانها فى الواقع هى امرأة واحدة خاضعة لقهر مجتمع متخلف واحد متواصل.. انها يمكن بالعلم وبشئ من الحرية .. أن تكسر شيئاً من جدران هذا القفص.. فتحب هى.. وتختار هى.. وتقرر لنفسها هى ما تتصوره صحيحا وأخلاقيا ولكن بمنطق العصر ومسئوليته.. كان محتما عليها أن تفشل وأن تكتشف أن أشكال الأقفاص «والأقفال» فقط هى التى تتغير !.



«قفص الحريم» - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

هذه فى تصورى هى الخطوط الأساسية للموضوع التى عبر عنها الفيلم جيداً.. ومن خلال رؤية نافذة وصحيحة وجريئة للواقع.. وسيناريو محكم ومتدفق وان عابه

الكثير من الثرثرة.. فالفيلم فى نصفه الأول بالذات ملئ بالضجيج بل «وبالصويت» على الموتى ووصلات «الردح» المبالغ فيها بين زوجتى العمدة عزت العلايلى. شريهان وهياتم.. وحسين كمال رغم اجادته رسم جو بيت العمدة الريفى فى النصف الأول.. لم يكد يجد أمامه زوجتين لرجل واحد حتى أغرقنا فى مباراة لا تتوقف من استعراض المواهب النسائية التى قدمها صلاح أبو سيف فى «الزوجة الثانية» باختصار أكثر ومع ذلك أوصل الرسالة أفضل ..

والفيلم الذى يعيبه هذا التطويل فى التفاصيل وكثرة الثرثرة وفقدان التركيز.. يشكو من خلل رئيسى.. فهو يبدو ومكونا من فيلمين أو مقسما إلى جزء ين بينهما قفزة زمنية لم يتمكن من «تغطيتها» جيداً.. جزء الأم «ريم».. المستقل تماما والذى يبدو كأنما لا يربطه شىء بجزء الأبنة «ريم» أيضاً سوى أن الدورين تلعبها ممثلة واحدة هى شيريهان.. ورغم أن هذا كان مفروضا أن يحفظ للفيلم وحدته وتماسكه بين الجزئين معا.. إلا أن الغريب أنه أحدث العكس.. فاحسسنا بهذا «الأنفصال الشبكى» بين الجزءين.. وقد يكون معنى «المرأة الواحدة» ومعاناتها المتواصلة من جيل إلى جيل هو الذى دفع حسين كمال إلى إسناد الدورين لممثلة واحدة.. ولكنه فى المقابل أحدث «فجوة تصديق».. فشيريهان كانت أصغر من أن تقنعنا بأنها أم وزوجة عمدة مثل عزت العلايلى.. رغم أدائها ببراعة لا ينكرها أحد لشخصية أكبر منها.. خصوصا وقد اختاروا لها طفله تلعب دور ابنتها وهى لا تشبهها على الاطلاق.. ولذلك فعندما تحولت فى النصف الثانى إلى أداء شخصية الابنة تلميذة الثانوى فالجامعة.. تصورنا أنها هى نفسها ولكنها تلعب دورا اخر بملابس أخرى فى فيلم آخر !.

ولا يستطيع حسين كمال أن يتخلص من «جموحه السينمائى» حتى وهو يحدثنا عن مدينة فى الصعيد مثل أسيوط.. فهو يتصور بيت طالبات ثانوى أمامه ساحة تطل منها البنات على شباب متسكع يركب الموتوسيكلات ويعاكس عينى عينك.. والبنات «يتقصعن» بحرية كاملة فى النوافذ .. وهو ما لا يحدث الا فى صعيد نيويورك.. ثم جعل عبده الوزير التلميذ الفاشل يقبل التلميذة شيريهان على شاطئ نيل أسيوط مثلا أو المنيا.. وهو ما لا يحدث الا على شواطئ بحيرة جنيف !.

ثم لا يستطيع حسين كمال ورغم خبرته الكبيرة فى اختيار الممثلين.. أن يتحكم فى اختياراته.. فهو يسند شخصية الشاب الذى يدعى التحرر والاستنارة وبعد أن

تتأثر به أفكار الفتاة وسلوكها تكتشف زيفه وتناقضه فى نظرته لزوجته.. فتتلقى إحدى صدماتها القاسية فى «مثلها العليا».. وهى شخصية هامة جداً ومؤثرة فى كل سياق الفيلم كما نرى.. يسندها إلى ممثل ضعيف هو عبد المنعم كامل الذى قد يكون راقص باليه عظيماً.. ولكن تصميم المخرج عليه بعد فشل تجربته فى **«حب تحت المطر»**.. ليست مبررا لأن يعاود التجربة ليس على حسابنا فقط.. بل وعلى حساب فيلمه نفسه.. فالممثل ليس مجرد «كنبة» أو شمعدان أو لوحة جميلة.. وانما هو اداة توصيل يمكن أن تهبط بالدور وبالفيلم كله ..

ولا يفلت الفيلم من المبالغة حين يمنح الحرية الكاملة للفتاة التى تريد أن تنطلق محققة ذاتها ومفهومها العصرى للاستقلال.. فى أن ترقص وتسهر «لانصاص الليالى» وهى الفتاة التى يريد الفيلم أن يقول أنها تحمل كل تراث وقيود الماضى فى داخلها مهما تقدمت وتحررت.. بينما تكتفى جدتها المتزمتة بأن تكشر فى وجهها كل مرة.. وجريا وراء اغراء الشكل السينمائى الذى» يتخيل البعض أنه لعب بالأضواء والالوان..» ولأن معنا شيريهان.. فهى ترقص ربع ساعة كاملة فى «ديسكو» بينما يتوقف إيقاع الفيلم وتدفقه حتى نتفرج نحن ونستمتع !.

وكانت علاقة الشاب الفاشل بالفتاة التى أحبها ودفعته لان يبحث عن ذاته جيدة البناء ومنطقية لولا الجنوح إلى مسألة إدمان الشاب «للبرشام» التى كانت مجرد ثرثرة أخرى من ثرثرات الفيلم التى أدت إلى ترهل ايقاعه فى كثير من المواقع.. بينما تجئ النهاية كالصدمة أو كالمفاجأة غير المريحة.. فخروجها على منطق وسياق الفيلم كله.. لا يدرى أحد كيف ظل الشاب يحلم بهذه الفتاة طول حياته.. وعندما تقرر هى فى النهاية أن تتزوجه.. يتخلى عنها فى ليلة الفرح حتى لو كان مشغولا جداً فى انشاء «مترو الأنفاق» من السيدة إلى باب الحديد.. فهى نهاية بلهاء بشكل أو بآخر حيرت الكثيرين – وأنا منهم – فيما يريد الفيلم أن يقوله إذن !.

حسين كمال فى أحسن حالاته بالنسبة لمجموعة أفلامه الأخيرة.. يحاول هنا أن يبذل جهدا أكبر.وأن يستعيد شيئاً من مستواه القديم كما قلت وأن يرسم جوا وشخصيات عندما وجد معه رواية تستحق.. ولكن ترهل منه الايقاع وسط كثير من الاضافات المجانية التى يمكن الغاؤها وجريا وراء البهرجة الشكلية أحيانا.. وقليل من «التوابل» التى لابد أن يغرى بها وجود هياتم وفريدة سيف النصر معا.. ثم إنه كمخرج لم يحسب مصادر الأضاءة فى مشاهده الداخلية مع مدير التصوير عبد

المنعم بهنسى كما يجب.. فكنا كثيرا ما نجد اضاءة لا نعرف مصدرها.. ووقع فى الشكلية الساذجة حينما اضفى النور الأحمر على مشهد عزت العلايلى وهو يحتضر.. دون أن نعرف العلاقة بين الأحمر والموت !.

مونتاج رشيدة عبد السلام محكم ومترابط لولا الثرثرة التى لا تتحمل مسئوليتها هى بل السيناريو.. و «وقوع» بعض المناطق التى يتحملها المخرج إحساسا منه أنه يصنع «تحفة» أو «بصمة».. والفيلم ليس هذه ولا تلك وإنما مجرد فيلم جيد فى حدود السينما التى نصنعها.. وكانت النتيجة أنه استفز الناس جميعاً بحملة الدعاية الضخمة التى أصر فيها على مسالك «البصمة» !.

اذا لم تكن مفاجأة أن يؤدى عزت العلايلى أحد أفضل أدواره وفى مرحلة نضج واكتمال موهبة تتأكد فى أفلامة القليلة الأخيرة.. فأن المفاجأة الحقيقية هذه المرة هى شيريهان التى تؤكد للمرة الثانية بعد **«خللى بالك من عقلك»** أنها ممثلة جيدة ومجتهدة حقا وليست مجرد «العروسة الحلاوة» التى كانت.. فهذه ممثلة شابة طموحة فعلا وموهوبة وتطور نفسها بجدية واصرار.. ومطلوب منها فقط أن تحسب خطواتها بعد ذلك بحذر وبتعقل.. وما يحسب لحسين كمال فى النهاية جرأته فى إسناد أدوار هامة للمواهب الجديدة.. وآخرها عبده الوزير الذى ينجح فى أول فرصة حقيقية له كوجه جديد يمكن أن يكون مكسا بمزيد من الخبرة والتجربة !.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩ / ٤ / ١٩٨٦.

بداية جديدة مدهشة..

للأستاذ.. الأكثر شباباً

حتى قبل أن أشاهد فيلم صلاح أبو سيف الجديد **«البداية»**.. كنت أحس أن مجرد عودة «الاستاذ» و «الأب الروحى» للسينما المصرية للعمل هى حدث سينمائى هام فى ذاته وبغض النظر عن الفيلم نفسه.. ولقد كان كل فيلم جديد لصلاح أبو سيف هو حدث حقيقى واضافة للسينما المصرية.. ولكن «البداية» يكتسب قيمة مضاعفة لأنه أول عمل لصلاح أبو سيف بعد توقف خمس سنوات منذ **«القادسية»**.. اعتبرها شخصياً عشر سنوات منذ آخر فيلم مصرى اخرجه وهو **«السقامات»**.. لأن «القادسية» فيلم عراقى لحما ودما.. والف مصرى يعملون فيه لن يجعلوه مصرياً.. وصلاح أبو سيف بالذات ليس مخرجاً للأفلام الكبيرة والانتاج الضخم ولكنه مخرج للواقع المصرى البسيط بالتحديد حتى لو صور فيلمه فى حارة واحدة أو سوق خضار.. أو حتى فى صحراء جرداء ولكن مصرية وشخصيات مصرية يتحركون وسط النخيل المصرى.. ولذلك فان «البداية» هو أول فيلم «حقيقى» له بعد توقف عشر سنوات ..

و«البداية» يجئ فى وقته تماما.. وفى لحظة استحكمت فيها أزمة السينما المصرية حتى أصبح صانعوها أنفسهم يبحثون عن حلول تبدو مستحيلة أغربها أن يوقفوها نهائياً حتى تصبح وفاتها علنية أو «معلنة» بدلا من بقائها «وفاة سرية» كما هى الآن.. بينما الحل أو الانقاذ الوحيد هو العكس تماما.. أى مزيد من العمل ولكن على أسس جديدة ومختلفة ومزيد من الافلام الجيدة والجادة مثل «البداية» ..

واذا كانت أخطر مظاهر أزمة السينما المصرية هى توقف «الكبار» مثل صلاح أبوسيف وكمال الشيخ وبركات وعاطف سالم وشادى عبد السلام وتوفيق صالح عن

العمل منذ سنوات وصلت بالنسبة لبعضهم إلى عشر سنوات.. فاننا سننجح فى حل كثير من مشاكل هذه السينما لو أننا نجحنا فقط فى ازالة العقبات التى تمنع هؤلاء الكبار من صنع الأفلام.. فمع احترامى لكل الجدد والشبان.. فان السينما التى تملك صلاح أبو سيف – كنموذج – ثم تتركه بلا عمل لعشر سنوات.. والسينما التى تملك شادى عبد السلام كنموذج فى إتجاه آخر – ثم تتركه لا يعمل منذ «المومياء».. بينما تظهر كل يوم أسماء مخرجين جدد من نوع زكى جمعة وابراهيم كراوية وسيد الفنطاس.. لهى سينما منتحرة ستحقق اعلان وفاتها فورا سواء أكانت علنية أو سرية.. ولا عزاء للمنتجين والكوافيرات وباعة السميط !.

ومن هنا يجئ عرض فيلم جديد لصلاح أبو سيف فى وقته تماما.. وكحدث منعش ذهبت له كما لو كنت ذاهباً لحفل عرس.. ولم يكن يعنينى حتى مستوى الفيلم بقدر ما يعنينى أن أحد ثرواتنا القومية فى أى مجال عاد لاضافة شىء ذى قيمة لهذا البلد فى وقت أصبحت فى أشد الاحتياج اليه. حتى لو كان مجرد فيلم أو أغنية أو مقال جيد أو حتى مبارة كرة أو «تسليك بلاعة» جيد ولا مؤاخذة !.

فما بالك و«البداية» عمل فنى جيد جداً أيضاً وشديد الرقى لا يصدر الا من صلاح أبو سيف أحد عباقرة السينما المصرية وأستاذها بل ومقاتليها الأبطال على مدى أجيال عديدة.. هذا الذى عندما شاهدت فيلمه أحسست بالفخر لمجرد أننى كنت تلميذه الذى تعلمت منه الكثير سواء فى أفلامه أو فى معهد السينما.. وهذا الذى نشعر بالاطمئنان لمجرد وجوده فى حياتنا ويكون أول دروسه لنا هو أن نحذر قبل أن نقدم على عمل غير جاد أو غير مسئول أو غير مشغول ومهموم بهذا البلد ؟

و«البداية» هو بداية جديدة تماما لمخرج عظيم كانت حياته وعمله الفنى سلسلة لم تتوقف من «البدايات».. فالفنان الحقيقى هو الذى لا يتجمد ولا يتكرر ولا يقف عند مرحلة أو عند مستوى.. وانما يبحث دائماً عن بداية دائماً لتطور جديد وابداع مدهش.. لانه يتجدد كما يتجدد العالم والواقع نفسه من حوله كل يوم.. فلا يتوقف عن التجريب ولا عن المغامرة ..

وصلاح أبو سيف يبدأ بهذا الفيلم مغامرة فنية جديدة وجريئة تماما حتى تبدو فى البداية مختلفة عن أسلوبه الذى نعرفه.. وهو يدهشنا بقدرته فى هذه السن – أمد الله فى عمره حتى يثرينا دائماً بتجاربه – على التجريب بلون جديد على السينما المصرية التقليدية فيما يشبه المجازفة.. بينما يدخل مجال الإخراج كل يوم

شبان صغار فى عمر أبنائه ولكنهم يجبنون عن كسر قانون واحد من قوانين السينما التجارية التقليدية والمستهلكة و «المضروبة».ولكنها هى المضمونة من أيام توجو مزراحى !.

ويبدأ الاختلاف فى الأسلوب عن صلاح أبو سيف «الواقعى» الذى نعرفه بلجوئه من أول لحظة للكتابة على الشاشة أن هذا الفيلم هو «تخريفة من تخاريف المخرجين وليست له صلة بالواقع» وكأنه يمهدنا لندخل معه «اللعبة» التى قرر أن يلعبها معنا ومع شخصياته.. أو هذا الأسلوب الجديد الذى يجربه.. وربما لأنه بعد ما يقرب من عشر سنوات منذ **«السقامات»** وجد أن الواقع المصرى الذى تعامل معه كثيرا فى أفلامه لم يعد هو الواقع الذى كان يعرفه أو الذى كان قادرا على التعامل معه بنفس الأسلوب الذى عرف به.. ففى تلك السنوات العشر حدثت تحولات وتطورات وانقلابات لم يعد من الممكن ملاحقتها ولا حتى فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها فان من الصعب التعامل معها بنفس الأسلوب «العاقل» القديم..لأنها هى نفسها تحولات غير عاقلة ولا يمكن مناقشتها بالمنطق التحليلى الكلاسيكى أو «البارد».. لأنها كانت أحيانا أقرب إلى الفواجع بقدر ما هى أقرب إلى النكت.. وبما أن المزاج العام لم يعد يحتمل مزيداً من الفواجع.. فلقد قرر صلاح أبو سيف أن يتناول موضوعه بأسلوب يبدو غريباً عليه.. وهو أسلوب الكوميديا السياسية الساخرة شديدة المرارة حتى يمكن اعتبارها «كوميديا سوداء» كأكثر الكوميديات السياسية ..

وأعترف أننى كنت أضع يدى على قلبى منذ أن علمت من صلاح أبو سيف ومنذ أن فكر فى هذا المشروع.. خوفا من أن تتغلب عقلانية المخرج الواقعى الجاد ورصانته المعروفة التى تصل أحيانا إلى حد الصرامة.. على «نواياه» لصنع فيلم كوميدى.. أو على الأقل لتناول موضوعه الخطير تناولا ساخرا.. لأن الكوميديا أو حتى خفة الظل هى آخر ما يمكن تحقيقه بمجرد النوايا. فضلا عن أن الكوميديا السينمائية بالتحديد ليست مجرد كتابة.. فموهبة أعظم كاتب كوميدى فى العالم يمكن أن تضيع مع مخرج «بارد» أو متجهم أو غليظ الحس أو لا يملك حسا ولا تذوقا ساخراً هو نفسه فتتحول المسائل إلى شىء باهت وجامد وثقيل الدم.. وهو خطر لا تتعرض له بنفس الحساسية الكوميديا المسرحية.. حيث يمكن للنص الجيد والحضور الشخصى الحى للممثلين أنفسهم أن ينقذ الموقف الكوميدى من فقدان

الاخراج للحساسية والحرارة الكوميدية.. أما فى السينما فلا غنى عن أن يكون المخرج أولا متفهماً ومعايشا للنص الكوميدى بحيث يمكن أن يضيف إليه هو نفسه لمسات ضاحكة وساخرة لا تقدر عليها الا السينما.. وهو ما تفوق فيه أنور وجدى وعباس كامل وفطين عبد الوهاب وإلى جيل أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز وعمر عبد العزيز حتى مع نصوص كانت تفتقر أحيانا لخفة الدم. وهو نفس السبب الذى يجعل من العثور على مخرج للكوميديا السينمائية أصعب بكثير من العثور على مخرج مليودراما أو مخرج «أكشن» ..

ولهذا فهى معجزة بكل المقاييس أن يصدر «البداية» بحسه الكوميدى الراقى من صلاح أبو سيف بالذات بوقاره وصرامته فى تناول الواقع المصرى التى نعرفها عنه فى كل أفلامه.. خاصة بعد محاولته الكوميدية الوحيدة السابقة فى فيلم **«بين السماء والأرض»**.. والتى كانت بالصدفة تتناول نفس الموقف لمجموعة من البشر فى مواجهة مأزق مماثل يهدد حياتهم ولكن فى مصعد معطل ومع تصعيد مختلف تماما بالطبع لاحتمالات هذا الموقف.. كانت «النوايا» فيه أن يكون كوميديا ولكنه لم يكن كذلك مع اعتذارى للاستاذ الكبير ..

ولكن فى «البداية» يدهش الإنسان بالتأكيد لتفجر الكوميديا الطبيعية وليست المفتعلة من موقف كهذا وشخصيات كهذه.. كما يدهش للتدفق والحيوية وخفة الروح – بل وقد أقول «روح الشباب» – التى يملكها هذا الاستاذ القادر وبعد عشر سنوات من التوقف المؤقت عن السينما وعن الحديث عن الواقع المصرى.. ولكن دون أن ننسى وفى هذا المجال بالذات أن جزءاً كبيراً من هذه الحيوية والتدفق والحس الكوميدى الراقى و «روح الشباب».. يعود بالتأكيد إلى الفنان الشاب لينين الرملى الذى شارك فى السيناريو وكتب الحوار.. فهو كاتب موهوب ومتمرس فى مجال الكوميديا الراقية والموظفة لا أدرى لماذا لم يلمع فى السينما كما يستحق وكما تحتاج هى أشد الحاجة لهذا النوع من النصوص.. وأرجو ألا تكون السينما هى المسئولة وانما لينين الرملى نفسه الذى «ربط نفسه» بفنان موهوب آخر هو محمد صبحى.. وبكل ما يتعرض له بالتالى محمد صبحى من صعود وهبوط حسب قوانين السينما بل والمسرح التجارى نفسه !.

إن روح التجديد والحيوية والمغامرة تبدأ من أول لحظة كما قلنا.. وباقدام صلاح أبو سيف على كسر كثير من تقاليده «الرصينة» التى نعرفها.. فهو يستخدم أسلوب



البداية - إخراج صلاح ابو سيف ١٩٨٦

الكتابة ليوهمنا فى البداية أن ما سوف نراه ليست له أى صلة بالواقع. ولكى نغوص فى هذا *الواقع* مشهدا بعد مشهد ولنكتشف أن صلاح أبو سيف حتى وهو «يتظاهر» بأنه «يلعب معنا» مجرد «لعبة» من نوع مختلف.. لا يستطيع الا أن يتحدث عن الواقع المصرى كما يعرفه وكما عاشة طوال السنوات العشر الأخيرة مهما حاول أن يخفيه فى البداية فى إطار من التجريد والعموميات وكأنه يعد لنا محاضرة - ولكن بالسينما - فى «فن أصول الحكم» يمكن أن يكون عنوانها: «كيف تصنع دكتاتورا فى مجتمع متخلف».. وهو لكى يضفى على محاضرته طابعا علميا بحتا فهو يجردها من الملامح الواقعية مفترضا أن يبنيها على موقف «عام» أو مجرد يمكن أن يحدث فى أى مكان وزمان.. ولكنه وفيما يقترب من «الخبث» الواعى يبقى كل شىء مصريا.. فالمكان مصرى والشخصيات مصرية.. بل أن العلاقات وتطوراتها المفترض أنها «مخترعة» مصرية تماما يمكن التعرف عليها فى الواقع القريب الذى يحسه الجميع لأنهم عاشوه .

«والتخريفة» التى يكتب صلاح أبو سيف فى بداية الفيلم أنها نقطة انطلاقه ولا علاقة لها بالواقع.. ليست «تخريفة» على الاطلاق.. إنما هى حادث طائرة عادى

يمكن أن يقع فى أى لحظة.. ولكن ربما كان تصعيد الحادث ومضاعفاته والأحداث التى يستخلصها منه.. هو «الافتراض» البعيد عن الاحتمال نوعا ما إلى حد اعتباره «تخريفة» سرعان ما تكتسب ملامحها الواقعية حتى يكشف صلاح أبو سيف نفسه فى لوحة مكتوبة أيضاً فى نهاية الفيلم عن أنه أنما كان يستدرجنا فيما يشبه «الهزار السينمائى» ليغوص بنا فى الواقع ولكن من زاوية ساخرة لأن «الطبع يغلب التطبع» على حد تعبيره ..

فالموقف عادى أذن ويمكن أن يحدث فى أى واقع وفى أى فيلم: سقوط طائرة ونجاة اثنى عشر شخصا من ركابها وطاقمها.. وحتى أزمة «المصير المشترك» لمجموعة متنافرة من البشر فى مأزق حياة أو موت كهذا تكرر فى أعمال درامية كثيرة يعرفها الجميع وبما فيها فيلم **«بين السماء والأرض»** لصلاح أبو سيف نفسه.. ولكن الجديد والجرئ هنا هو التناول السياسى للموقف المعروف والمكرر.. فهو يفترض أن هذه المجموعة بمجرد أن تعثر على الواحة التى تضمن لهم استمرار الحياة بتوفر عنصرى الماء والبلح.. فانها تتحول على الفور إلى نواة مجتمع جديد تماما سرعان ما يخلق قوانينه وعلاقاته وصراعاته ولكن من خلال تكوينات ومصالح وانتماءات افراده السابقة على هذا الموقف ..

ويجدد صلاح أبو سيف حتى فى عناوين بداية فيلمه.. فهو لا يقدم لنا حادث الطائرة وانما «يبلغنا» بوقوعه باستخدام الكتابة ومؤثرات الصوت.. وقد يكون السبب «انتاجيا» رغم ما سمعناه عن سخاء الانتاج فى هذا الفيلم.. وقد يكون السبب أن الحادث نفسه لا يعنينا حتى دراميا بقدر ما تعنينا تداعياته منذ لحظة النجاة وتكوين المجتمع الجديد.. ولكن لا أتصور أن المخرج كان عاجزاً عن تلخيص الحادث نفسه بالصورة ولو باستخدام رسوم التحريك أو «الكرتون» أو حتى الصور الثابتة من عشرات حوادث الطائرات التى نشرتها الصحف وفى مشهد «فوتو مونتاج» يستغرق ثوانى معدودة ولا يكلف شيئاً ولكن يحقق عنصر «الايهام» بنقطة هجوم هامة جدا كهذه ينطلق منها الموضوع كله.. ورغم التجديد فى تقديم نجوم الفيلم بصورهم فقط وبأسماء شخصياتهم فى الفيلم ووظائفهم السابقة بدلا من أسمائهم الحقيقية.. إلا أننى أخشى ألا تصل هذه الرسائل المهمة للجمهور الذى قد لا يعرف القراءة – وهى حقيقه مازالت فاجعة عن قطاع كبير من جمهور السينما عندنا وبالذات الذين نريد أن نوصل لهم رسالة فيلم كهذا – ولا تصلح لهم الكتابة كوسيلة توصيل – خاصة

وأن هذا التقديم السريع للشخصيات تتوقف عليه كل مواقفهم وصراعاتهم فى الفيلم بعد ذلك ..

وطبيعى أن تكون الشخصيات نماذج ترمز لمهن وأعمار وطبقات مختلفة من المجتمع: فنان تشكيلى يرمز للشباب المثقف الباحث عن العدل والديمقراطية والذى يدعو لما يؤمن به صلاح أبو سيف شخصياً ويمثله أحمد زكى.. ورجل أعمال استغلالى يحول كل شىء وكل موقف إلى مكسب شخصى يسخر الجميع من أجله هو «نبيه بيه الأربوطلى» ويمثلة جميل راتب.. وفلاح طيب وساذج من السهل قيادته واستغلاله فى أي اتجاه بمجرد خداع جوهره الطيب ويمثله حمدى أحمد.. وشاب رياضى يملك القوة الجسدية بلا أى وعى فيصبح سهلا تحويله إلى أداة قمع وبطش فى يد أى سلطة تلوح له بأى مكسب أو نفوذ يحقق غرور القوة عنده ويمثله صبرى عبد المنعم.. وصحفية تستخدم دهاءها للعب على كل التيارات وحسب اتجاه رياح القوة وتمثلها صفية العمرى.. وعالمة جيولوجيا مشغولة بأبحاثها فى عزلة عن الواقع من حولها وتمثلها نجاة على.. ثم هناك الطيار ومساعداه والمضيفة – يسرا – وطفل يرمز بالطبع للاجيال الجديدة التى ترقب ما يحدث وقد لا تشارك فيه ولكنه هو الذى يشكل مستقبلها.. ثم راقصة تصاب فى ساقها وهى وسيلة عملها وليس لها دور حقيقى فى الفيلم وتمثلها سعاد نصر ..

وبمجرد العثور على الواحة ذات الماء والبلح.. تتحول المجموعات الضائعة فى الصحراء إلى نواة لمجتمع أو دولة تتشكل حسب قوانين الصراع التاريخى فى كل المجتمعات.. ولكنها دولة قريبة جداً من علاقات وأحداث وصراعات قوى نعرفها.. فالشباب المثالى يحلم «بمجتمع مثالى بسيط محدش يستغل الثانى فيه».. بينما «البيه» المتأنق المتأفف سرعان ما يفكر فى تحويل الواحة إلى مشروع سياحى يستغل فيه الجميع لتحقيق دولارات يكسبها وحده بالطبع ..

ومن البداية يبدو رجل الأعمال الانتهازى هذا متسلطا على الجميع بلا سبب ولا منطق واضح وعلى عكس ما يحتمه مأزق كهذا لم يعد يملك فيه أية قوة أو جاه وحيث يتساوى الجميع فى مواجهة الموت أولا ثم الجوع والضياع ثانيا.. فحتى بمنطق «الفانتازى» لا نجد مبررا لتسلطه على الجميع بل وطاعة الجميع له الا لو أراد الفيلم أن يؤكد على استسلامهم بالطبيعة لأى عنجهية مظهرية حتى بلا أدوات قوة حقيقية.. فمن البداية وهو يأمر وينهى حتى قبل أن يبرز مسدسه.. ومن أول لحظة والفلاح

الطيب هو الذى ينتج الطعام يتسلق النخيل واحضار البلح وبلا أى محاولة للتمرد أو حتى للتساؤل.. وحتى قبل أن يصبح رجل الأعمال الاستغلالى هو صاحب الواحة التى كسبها فى «لعبة حظ» وحتى هذا المكسب كان ثغرة فى السيناريو لم يستطع بها تقديم مبرر قوى لاستيلاء هذا «الرمز» بالذات على السلطة وكمجرد نتيجة لعبة قائمة على الحظ .. فهذه النماذج لاتكسب بمجرد ضربة حظ .... والا فما الذى كان يحدث لو أن لعبة «ملك والا كتابة» لم تسفر بالصدفة عن فوزه هو ؟.. لقد كان فوز هذا النموذج بالذات بملكية الواحة بكل من عليها فى حاجة إلى مبرر أكثر اقناعا من وجهة النظر السياسية نفسها.. مادام الفيلم قد قرر أن «يلعب سياسة» ..

وكل ما يقوله بعد ذلك عن تكوين ديكتاتور مستغل لجهد الآخرين ماداموا قد سمحوا له بذلك.. صحيح تماما.. باستثناء اختفاء عناصر المقاومة تقريبا.. فالرجل الرياضى تحول إلى يده الباطشة ولكن الجميع بدوا مرحبين بذلك بل وبكثير من المرح والسرور والهزار أيضاً.. ونموذج المثقف «الثورى» أكتفى ببضع عبارات جوفاء كعادة المثقفين ثم عمل هو أيضاً كعبد مقابل طعامه.. ولكنى كنت انتظر هنا تحولا ايجابيا ما فى شخصية الفلاح لأنه – بالمنطق السياسى على الأقل – أكثر الجميع انتاجا وأقلهم كسباً ..

أما نموذج الصحفية التى تتبرع بنصائحها للحاكم فهى مجرد «نوع من الصحافة» ولكن هناك أنواعا أخرى تقول الحقيقة وتثير الوعى وتقف مع الناس حتى فى أشد المجتمعات استبدادا.. فعن أى صحافة بالتحديد يتحدث صلاح أبو سيف اذا كان قد اختار نموذجا واحدا لصحيفة واحدة ؟.

ولست أوافق على الأطلاق على لجوء الفيلم لأغانى العمل التى يغنيها «الكادحون» وراء أحمد زكى.. فلا هو مطرب بحيث لابد أن يغنى «ليطرب» المشاهدين.. ولا أسلوب الفيلم يسمح بذلك أو كان فى حاجة اليه كوسيلة ترفيه وهو الفيلم الممتع والمثير تماما لجمهوره بدون اقحام عناصر تسلية خارجية.. والا فلماذا لم ترقص أيضاً سعاد نصر مادام الفيلم يقول أنها راقصة ؟.

كما لست أوافق أن تمر أساليب الاستغلال والخداع والقمع التى مارسها جميل راتب امبراطور «نبيهاليا» الجديدة.. دون أن تؤدى إلى تراكم واختزان أسباب الثورة على «نبيه بيه» هذا ودون أية محاولة للتمرد عليه إلا بالشكوى وثرثرة شخصية الثائر الوحيد واكتفائه بالغناء.. مع أن الأسلوب الفانتازى للفيلم يسمح حتى هو نفسه

لاثنى عشر شخصا بالتأكيد ولو بمحاولة مقاومة شخص واحد مهما كانت قوته أو بالتفكير مرة فى انتزاع مسدسه..

ومن ناحية أخرى يحاول الفيلم تفسير قبول شخصية كهذه لمبدأ إجراء انتخابات ديموقراطية مهما كانت الضغوط عليه ومهما كان واثقا من كسبها.. فالتجربة القريبة تقول أن هذه النماذج لاتجري الانتخابات إلا لتزورها.. ولكننا رأينا «نبيه بيه» يوافق على اجراء الانتخابات وعلى أن يخسرها أيضا.. لكى يفكر بعد ذلك فى الانتقام المضحك.. وهو أن يغتصب يسرا.. وهنا فقط نفاجأ بالذين سكتوا على كل أشكال القمع والاستغلال الأخرى.. لا يحركهم للثورة والفعل من أجل التخلص من الطاغية إلا اغتصاب يسرا.. وهو مبرر «ثورى» مضحك إلى حد ما..

وإذ كان صلاح أبو سيف نفسه يقول أنه ينوى أن يكون هذا الفيلم «بداية» ثلاثية يقدم فى جزئها الثانى تصور هذه الجماعة للمجتمع المثالى الذى تحلم به- ونحن ندعو له بالصحة وطول العمر حتى ينجز لنا هذا العمل الرائع- فإن النهاية التى اختارها لهذا الجزء الأول تصبح متناقضة مع هذا الوعد.. لأنه أولا جعل طائرة حربية تعثر على شعب هذا المجتمع المثالى فتحملهم بعيدا عن الواحة التى وضعوا فيها بذور هذا الحلم.. وهو بهذه الطائرة المنقذة أوحى بأنه لا خلاص من «نبيه بيه» إلا بتدخل العسكريين حتى وهو لا يقصد هذا.. ثم هو ثانيا حمل شعبه بعيدا عن «أرضه». فأين سيقيم مجتمعه المثالى فى الجزء الثانى؟ ثم هو ثالثا جعلهم ينجون تاركين نبيه بيه وحده فى الصحراء وكأن قوة الشر قد انتهت وليس هذا صحيحا. . وكان الأذكى والأكثر اتساقا مع معنى الفيلم نفسه أن يجدوا «نبيه بيه» نفسه معهم فى الطائرة ولو تحت قناع آخر ليوحى باستمرار الصراع فى الجزء الثانى ولكن بأشكال مختلفة.. ومبدأ انقاذ المجموعة وتركها للمجتمع الجديد الذى وضعت بذوره هو ضد منطق الفيلم نفسه إلا إذا كان صلاح أبو سيف يحرص على إرضاء الجمهور بالنهاية السعيدة..

وكل هذه ملاحظات أو وجهات نظر حول مضمون الفيلم تحتمل الخلاف.. ولكن لا أظن أن أحدا سيختلف على المستوى الفنى الرفيع وشديد الرقى لكل عناصر الفيلم الذى يؤكد فيه صلاح أبو سيف مرة أخرى أنه ما زال « المعلم» الكبير الموهوب والذى يتجدد صباه كالخمر المعتقة.. والذى يبدو هذا أكثر جرأة على المغامرة والتجريب وكسر الأشكال التقليدية من أكثر تلاميذه شبابا.. والذى تكتمل خبرته

التكتيكية فى موضوع يمثل بالمكان المحدود وتعدد الشخصيات وقلة الجانب الحركى وغلبة الحوار إلى حد كبير.. تحديا كبيرا لأى مخرج.. وإن كان الحوار الذى يمثل أحد عناصر القوة والطرافة والذكاء فى توصيل الأفكار الساخرة فى فيلم كهذا.. قد تحول هو نفسه فى بعض المواقع إلى عامل توصيل أساسى للأفكار على حساب الصورة والحركة والإيقاع الذى ترهل فى منتصف الفيلم بما يحتمل اختصار فصل كامل لضبط تدفق الإيقاع وتماسكه وإثارته أكثر..

وإذا كان لابد من الإشادة بالتصوير الذى يؤكد فيه المصور الشاب محسن أحمد تقدمه ورسوخه بسرعة خصوصا وهو يعمل لأول مرة مع مخرج كبير من أساتذته.. وبالديكور الذى يقدم لنا اسما جديدا هو محمود محسن الذى ينجح نجاحا مدهشا فى استغلال مفردات البيئة المحدودة ليجعل من «المناظر» جزءا عضويا من بناء الفيلم.. وبموسيقى عمار الشريعى التى حققت توازنا كاملا مع جو الفيلم وأحداثه وإيقاعه العام باستثناء الأغانى التى لم يكن لها مكان وإن لم يكن هذا ذنب عمار الشريعى بالطبع.. فأننا ونحن نتحدث عن التمثيل لن ندهش لتفوق مخرج مثل صلاح أبو سيف فى استخلاص أفضل مستويات كل ممثليه بلا استثناء حتى الوجوه الجديدة التى قدمها بجرأة.. وإن كان دور أحمد زكى ويسرا أقل من قدرتهما بكثير بحجم الشخصية نفسها.. لأنى أعلم أن الدورين كانا أساسا لمحمود الجندى ولكن شروط التوزيع فرضت نفسها حتى على صلاح أبو سيف.. ولوفاء سالم التى كانت ستصبح كارثة لو لعبت الدور بدلا من يسرا التى كانت مفاجأة رائعة فى فقرة السخرية من برامج التليفزيون الممتعة جدا كفقرة مستقلة حتى لو كانت مقحمة على الفيلم.. أما العبقرى الذى أكل الجميع كحوت كبير كان هو روح الفيلم وبطله الأول.. فهو جميل راتب.. هذا الممثل الخطير عالمى المستوى حقا.. والذى يؤكد دائما فى دور كبير أو صغير أنه طاقة خرافية لم تخرج بعد كل ما عندها.. ويليه مباشرة حمدى أحمد بحضوره الرائع.

ومرة أخرى .. مرحبا« بالبداية».. ومرحبا «بالأستاذ» الذى لا تصبح السينما المصرية بدون فيلم له ولو كل عشر سنوات .. لا سينما.. ولا مصرية!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ٢/ ٦ / ١٩٨٦.

الجــــوع

نموذج من سينما تحترم جمهورها !

أعتقد أنه قبل الحديث عن فيلم **«الجوع»**.. لابد من الحديث عن مخرجه على بدرخان نفسه.. فمن بين عدد قليل جدا من ابناء جيله من المخرجين الشبان الذين حاولوا باستماتة أن يصنعوا شيئاً متميزاً يقاومون به اغراءات السينما التجارية السائدة.. ربما كان على بدرخان بالذات أكثرهم حرصا ومنذ أول أفلامه القليلة وحتى الآن.. على ألا يقول الا ما يريد فقط أن يقول لا ما يريده المنتج .. و على الا يخرج الا الفيلم الذى يحبه هو لا ما يحبه الموزع الخارجى أو الداخلى.. أو المتوسط.. ولذلك كان أقلهم عملا رغم كل الضرورات الصعبة التى أصبحت تدفع أى أحد إلى أن يصنع أى شيء.. ولذلك أيضاً أصبح ممكنا أن تمر أربع سنوات مثلا دون أن نشاهد فيلما لعلى بدرخان ولكن دون أن يختفى إسمه «القوى» من خريطة السينما المصرية.. لانه عندما يقدم فيلما بعد كل هذه السنوات.. يكون فيلما حقا.. يستحق المشاهدة.. ويستحق الاحترام !.

وقد لا يكون هذا موقفا صحيحا تماما من هذا المخرج الشاب الموهوب وشديد الجدية والأخلاص.. بل اننى على العكس أرى أن دور هذا الجيل من المخرجين وهذه النوعية بالذات التى ينتمى اليها على بدرخان. هو أن يقاتلوا من أجل فرص عمل أكبر.. لكى يقاوموا – أو على الأقل «يوازنوا» – كم الانتاج الردئ الذى أصبح رائجا فى السنوات الأخيرة ووسط ظروف السينما المصرية الصعبة الحالية بالتحديد.. وحتى لا يتركوا المجال نهبا مباحا بلا منافسة ولا مزاحمة للتجار وانصاف الموهوبين أو الذين بلا أى موهبة أصلا ..

وأعرف تماما أن ظروف الانتاج الحالية صعبة وتفرض شروطاً من المستحيل على

فنان يحترم فنه وجمهوره أن يقبلها من أجل فرصة عمل.. كما أن ظروف المشاهد المصرى نفسه أصبحت أكثر صعوبة واحباطا لأى فنان جاد.. لأننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المشاهد هو احد الاعمدة الاساسية للعملية السينمائية.. وأن علينا على العكس أن نواجه حقيقة أن هذا الهبوط الذى أصاب السينما على مدى سنوات متوالية ومشاكل عديدة متراكمة.. لم يكن ممكنا الا أن يؤدى إلى هبوط مماثل ومواز فى تذوق ووعى مخرجى السينما بحيث يحدث كثيرا أن ينصرفوا عن أفلام شديدة الرقى والاحترام.. ويقبلوا على أعمال شديدة الهبوط لمجرد أنها تتنازل لهم بتقديم ما يذهبون إلى السينما بحثا عنه ..

كما أعرف تماما أن مشكلة السينما الاساسية - على المستوى الفنى - هى النصوص الجيدة التى بدونها لا يمكن أن يتحمس للعمل لا مخرج جيد ولا ممثل جيد ولا مصور جيد.. ولكن الاستسلام لهذا الواقع السيئ ليس هو الحل.. ففى تصورى أن تكاتف عدد من المخرجين المحترمين والقصاصين المحترمين وكتاب السيناريو الموهوبين مع عدد من الممثلين والممثلات المحترمين.. أصبح الان ضرورة ملحة ليس لانقاذ السينما المصرية فقط.. وإنما لانقاذ هؤلاء الفنانين الجادين أنفسهم.. لأنهم بدون ممارسة دائمة وحية ومتجددة لعملهم وابداعهم يفقدون حتى حماسهم للعمل وتصاب مواهبهم يوما بعد يوم بالصدأ.. إن لم تمت أرواحهم وتتآكل من الداخل فلا نكسب أفلاما ولا نحتفظ حتى بأفضل فنانينا.. فما بالك بترك الجمهور تماما فريسة ينفرد بها التجار بلا مقاومة !.

هذه قضية عامة تثيرها دائما أفلام على بدرخان القليلة التى تظهر كل أربع أو خمس سنوات - ومنه بالطبع عدد نادر من المخرجين الكبار والشبان الذين يحترمون السينما والجمهور ويحترمون أنفسهم أولا - ويثيرها بالذات أحدث أفلامه «الجوع» الذى يضع أمامنا مرة أخرى هذه المعادلة الصعبة :

كيف تصنع فيلما جيداً وراقياً فى ظروف انهيار السينما ومتفرج السينما الحالية؟..

ففى **«الجوع»** يلتزم على بدرخان بما التزم به فى كل أفلامه السابقة من المحاولة الجادة والصارمة ليقول شيئا حقيقياً ونظيفاً ومثيرا لوعى الناس.. بل إنه يبدو هذه المرة أكثر صرامة واحتراما لرسالته فلا يقدم أى تنازل.. ولكن أحدا لا يمكن أن يتجاهل هذا السؤال الصعب والحاسم :

«طيب وبعدين..؟» هل هذا يكفى؟ وهل يمكن أن يقبل الجمهور هذه الجدية وهذا الاصرار على عدم تقديم تنازلات؟.. وكيف يكون مصير هذا الفيلم النظيف فى دار عرض تعودت أن تزدحم بجمهور يبحث عن المتعة الحسية والمثيرة والغليظة من الكوميديا إلى الضرب معا.. وبعد أن انتهت حتى موجة الاغراق فى المخدرات والفضائح المنزلية؟.. وهل السينما عملية فكرية وفنية فقط.. أم أن جانبها الانتاجى والاقتصادى الذى لا يستطيع أحد تجاهله.. يفرض على فنان أن يراعى مسألة النجاح التجارى هذه ايضاً.. ليس فقط من أجل أن يسترد المنتج نقوده ويربح.. بل من أجل أن يجد هذا الفنان الواعى نفسه فرصة أخرى للعمل.. فلاتختفى بالتالى هذه النوعية النظيفة نفسها من الافلام وتكتمل الكارثة ؟.

كل هذه تساؤلات خطيرة جداً يثيرها فيلم «الجوع».. ولا أدعى أن عندى جوابا لها.. بعد أن أصبح من المستحيل استخلاص أو فهم قاعدة واحدة صحيحة تنطبق على السينما المصرية من كل القواعد التى تنطبق على سينما العالم كله ..

ولكن ليس على الناقد على أى حال أن يتناول أى فيلم من خلال علاقة هذا الفيلم بالجمهور فقط.. والا أصبحت أفلام «البورنو» هى انجح أفلام العالم.. وأصبح على كل سينما راقية أو حقيقية أخرى أن تختفى.. ولم يحدث هذا أبداً ولحسن الحظ طوال تاريخ السينما ولن يحدث.. وستظل الأفلام الجميلة والنظيفة والصارمة حتى فى تعاملها مع «ظروف سوق» متخلفة وشديدة الجهل والشراسة.. موجودة باستمرار.. يبدعها فنانون حقيقيون يحترمون السينما والجمهور معا. لأن هذه رسالتهم التى لا يعرفون غيرها !.

وبهذا المفهوم وحده – وايا كان حجم المأساة – يمكن أن نناقش فيلم «الجوع» من خلال عناصره الفنية نفسها وبغض النظر عن كل الظروف المحيطة به ..

مشكلة الفيلم الرئيسية أنه يستند إلى «حرافيش» نجيب محفوظ بعد سلسلة من الأفلام التى استهلكت هذا الموضوع وتلك الفترة التاريخية إلى حد الابتذال.. فحولت المسألة كلها إلى فتوات ونبابيت وسيل من الدماء يغرق الشاشة وبلا أى فهم أو وعى حتى بما يعنيه نجيب محفوظ نفسه أو لمفهوم «الفتوة» عنده كبطل شعبى نابع من قلب الحرافيش وهم عامة الشعب ليحقق لهم الحق والعدل.. هذا ببساطة هو مفهوم «الحرافيش» الذى لم تستطع أن تلتقطه معظم أفلام هذه السلسلة.. و «الجوع» هو أكثرها نضجاً وفهما وجرأة وأفضلها فى نفس الوقت على المستوى السينمائى ..

إن أهم ما في السيناريو الذى اشترك فيه على بدرخان ومصطفى محرم وضياء الميرغنى هو هذا الفهم للمضمون الاجتماعى للحرافيش.. فهو صراع بين الأقوياء والضعفاء.. والأغنياء والفقراء.. ولكنه يلتقط هذا الخيط فقط من بعيد لينطلق به إلى رؤيته الخاصة التى يمكن أن تقول أنها رؤية جديدة ومستقلة تنتمى لعلى بدرخان أكثر مما تنتمى لنجيب محفوظ.. وهذه هى وظيفة السينما عندما تتعامل مع نصوص أدبية: أن تطورها وتفسرها تفسيرا معاصرا أكثر الحاحا والا ظلت مجرد تاريخ.. ولذلك فان الفيلم الذى يبدأ بلافتة «القاهرة ١٨٨٧» لا يتعامل مع هذا الماضى الا ليستخلص ويحذر من دلالاته على الحاضر بل والمستقبل ..

والحارة الفقيرة التى يتحدث عنها الفيلم هى شريحة لمجتمع كامل فى ظروف تاريخية معينة يمكن أن تتكرر.. ولذلك فالفكرة مطلقة لا ترتبط بزمن محدد. والدلالة السياسية للفيلم قوية جدا.. فهو يتحدث عن علاقة الأقوياء بالضعفاء ليقول أن الضعفاء هم الذين اصبحوا كذلك حين ارتضوا الذل والخضوع لجبروت «الفتوات» دون أن يحاولوا التمرد تحت وهم الخوف واستحالة تغيير الواقع.. ولكن أول مواجهة حقيقية بين فرج الجبالى (محمود عبد العزيز) العربجى الفقير الصعلوك «وفتوة» الحارة.. أسفرت عن إنتصار الصعلوك وسقوط وهم القوة التى لا تهزم.. فالمشكلة أذن أن فقراء الحارة لم يجربوا المواجهة أبدا .. ولذلك كان اسم الفيلم الأول «المواجهة» أكثر انطباعا على موضوعه من «الجوع» الذى اعتقد أنه دفع البعض ربما للاحجام عن مشاهدة هذا الفيلم خوفا من مقابلة الجوع فى السينما أيضاً بدلا من مقابلة الشجيع والبنت الحلوة.. والمفارقة هى أن يذهب عنوان **«المواجهة»** لفيلم سبق به أحمد السبعاوى ولم يحس به أحد ..!

أما المعنى السياسى الثانى للفيلم فهو الذى تردد من قبل فى بعض أفلام «الفتوات» السابقة وهو جوهر اساسى فى عمل نجيب محفوظ الأصلى.. وهو أن «ميكانيزم السلطة» أو صعود البطل الشعبى الذى اختاره الناس ليحقق لهم العدل فى مواجهة الظلم والقهر.. سرعان ما يحول هذا البطل الشعبى نفسه إلى ديكتاتور بمجرد أن تنتقل مصالحه من الفقراء الذين خرج منهم إلى الأغنياء الذين انضم اليهم.. فالصراع هو صراع مصالح اقتصادية اساسا.. والبطولة أو الزعامة الشعبية ليست شيئاً مطلقا يدور فى فراغ.. والأبطال أو الزعماء ليسوا ملائكة ولا قديسين.. ولكن ما يحدد جوهر زعامتهم هو فى خدمة من يضعون قوتهم: فى خدمة

مصالح الفقراء الذين اختاروهم وخرجوا من صفوفهم وتعبيرا عن الآمهم أساسا.. أم في خدمة الاثرياء والتجار الذين «اصطادوهم» بذكاء لينقلبوا إلى قوة قمع جديدة في حماية مكاسبهم.. وهذه الانتماءات والانقلابات في مسار الزعيم أو البطل الشعبي هي التي تصنع تاريخ أي زعيم وقيمته.. ولكن حتى هذا المعنى القديم والمكرر في أفلام فتوات سابقة يكتسب في «الجوع» فهما اجتماعيا صحيحا.. فبينما كان تحول البطل في فيلم **«الحرافيش»** مثلا مرتبطا بصراع حول مجموعة من النساء وفي علاقات عائلية خاصة جدا.. يصبح في «الجوع» نابعا من صراع مصالح اقتصادية اساسا.. فحين وضع الفتوة الشعبي فرج الجبالي – محمود عبد العزيز – قوته وزعامته في خدمة تجارة زوجته الجديدة – يسرا – ابنة أحد اثرياء التجار.. كان لابد أن ينقلب على «شعبه» الحقيقي من الفقراء لان مصالحهم تصطدم بالضرورة مع مصالح هؤلاء التجار.. وبالتالي مع مصالحه أو انتماءاته الجديدة شخصيا.. فبدأ التحول الحتمي في شخصيته ومواقفه تدريجيا.. وانقلب هو نفسه في غياب أي ممارسة ديموقراطية أو مقاومة إلى ديكتاتور مستغل جديد ..

وهنا يبدأ البعد الاجتماعي الثالث والهام الذي يتميز به فيلم «الجوع» عن أفلام **«الحرافيش»** السابقة.. وعندما يتركز الصراع ويتضح تماما ويصبح اقتصاديا صرفا ولكن قائما على أرضية سياسية بالطبع.. فالنيل ينحسر.. والفيضان لا يجئ.. وتبدأ المجاعة.. وتشح اقوات الناس في الأسواق.. وهنا يلعب التجار لعبتهم التاريخية التي تتكرر في أي مكان وزمان.. فهم يخفون السلع في مخازنهم ليجوع الناس أكثر وترتفع أسعارها أكثر.. وهنا يتحدد انتماء الفتوة فرج الجبالي بالضرورة مع مصالحه الجديدة وهي مصالح التجار وضد مصالح الناس الذين اختاروه ليحقق لهم العدل.. وتسقط كل دعاواه ووعوده القديمة لهم «بإنقاذ الحارة من الذل اللي هي فيه» وبعد أن منحوه «الفتونة علشان يرجع الخير والعدل للحارة دي».. وكي يوزع فلوس الغلابة على أهلها.. بينما ترتفع دعاوى الاغنياء بأن «الفتوة لازم يكون من الاعيان.. وبعد أن أصبح الشحاتين اسياد الحارة.. والاعيان بقوا شحاتين».. وهي مفاهيم معاصرة تماما مازالت تتردد من حولنا اليوم كما كانت تتردد بالأمس .

وعندما يسقط هذا الرمز القديم «للفتوة» ويستسلم تماما لمنطق التجار.. يبرز الفيلم نموذجا جديداً «للفتوة» من نوع آخر هو جابر الجبالي – عبد العزيز مخيون –



«الجوع» - إخراج على بدرخان - ١٩٨٦

وهو أخ غير شقيق لفرج.. ولكنه لا يعتمد على القوة بمعناها الاصلى.. فهو مجرد حداد فقير ضعيف.. ولكنه يعتمد على المفهوم الحقيقى للعدل النابع من احتياجات الناس الحقيقية والذى مازال انتماؤه الحقيقى لهم.. فهو نموذج لبطل شعبى جديد بلا قوة جسدية.. ولكنه «روبن هود». الذى يسرق من خزائن الأغنياء - وفيهم اخوه - ليعطى للفقراء تحت جنح الليل.. وهنا يركز الفيلم على قوة الوهم والاسطورة عند الناس.. فهم يتصورون أن فضل الجبالى رمز العدل والقوة القديم قد عاد إلى الحياة لينقذهم من الهلاك.. بينما يؤكد الفيلم أن أية أوهام أو أساطير لن تنقذهم.. وأن هذا «الملاك» الغامض الذى يوزع عليهم الطعام متسترا بالظلام لا علاقة له بالخرافة وانما هو مجرد رجل بسيط منهم ولكن قرر أن يتحرك وأن يفعل شيئاً ..

وفى لحظة الصدام الحتمى بين الأخين اللذين يمثل كل منهما معنى مختلفا للبطولة.. يكون وعى الناس قد استيقظ بتحريض من «زبيدة» - سعاد حسنى - بائعة البطاطة الفقيرة التى تعرضت من قبل لانتهاك الفتوات حتى لعرضها نفسه.. وهنا لا يستطيع الفيلم أن يقنعنا بعملية «التحريض» هذه بمجرد أن تمر هذه المرأة الفقيرة على بيوت «الحرافيش» وتجمعاتهم لتدعوهم إلى الحركة والتمرد ببضع

عبارات فى بضع لقطات.. وكان على الفيلم أن يبحث لنفسه عن «وسيلة تنوير» أكثر منطقا واقناعا يبرر بها تراكم معاناة الحرافيش وتراكم ادوات الوعى فى نفس الوقت بحيث تصبح لحظة الانفجار ضرورية وطبيعية وأكثر قوة من أن تنبع من مبادرة فردية لامرأة واحدة مجروحة.. وحتى مع اشارة الفيلم إلى دور رجل الدين المستنير الذى فهم وظيفة الدين فهما صحيحا مع مصالح الفقراء فحرضهم على «المواجهة».. ظلت نقطة تحول أهل الحارة إلى التمرد الايجابى فى حاجة إلى بناء أكثر قوة

على المستوى الفنى نحن أمام عمل كبير وبالغ الجودة فى كل عناصره الفنية.. وهو عمل يبدو فيه بوضوح أن مجموعة كبيرة من الفنانين الشبان بذلوا جهدا خرافيا لكى يصنعوا فيلما يحترم جمهوره وموضوعه ويحترم نفسه أولا.. ونموذجا لسينما مصرية راقية وشديدة الاخلاص لابد من دعمها وحمايتها خصوصا فى ظروف تحاصرنا فيها الأفلام الرديئة أو التى لا تقول شيئاً.. أو التى تقول أشياء سخيفة ومكررة لا تعنى أحداً سوى مصالح اصحابها من التجار الذين لا يختلفون كثيرا عن التجار الذين رأيناهم فى هذا الفيلم.. وحتى أصبحت الأفلام الجيدة سلعة نادرة فى سوق ردئ هو الذى يصنع بالضرورة المتفرج الردئ الذى نشكو منه الآن والذى يذهب حتما إلى الردئ ويترك الجيد ..

على بدرخان فى قمة نضجه الفنى والموضوعى فى عمل كبير كهذا يتطلب جهدا خارقا وطموحا اكبر من امكانيات السينما التجارية التى تقوم على السهولة والسطحية و«الكلفتة».. وهو يسيطر على كل عناصره السينمائية بقوة صارمة لكى يحقق منها افضل مستوياته.. وتكفى تلك الجرأة الخارقة على بناء هذا الديكور الرائع لحارة مصرية كاملة من حوارى القاهرة فى اواخر القرن الماضى بكل هذه التفاصيل الدقيقة وبهذا التفانى من الفنان صلاح مرعى الذى جعل من الديكور والملابس بطلا اساسيا من ابطال الفيلم وجزءا عضويا من بنائه لا يمكن تخيله بدونه.. ثم هناك هذا المنهج الجديد فى استخدام الاضاءة استخداما دراميا وفنيا ينبع من فهم موضوع الفيلم نفسه وطبيعته والذى يؤكد فيه مدير التصوير محمود عبد السميع فيلما بعد فيلم انه امتداد جديد لعدد من أساتذة التصوير فى السينما المصرية تعلم منهم أن التصوير هو بعد فنى ودرامى اساسى جدا فى أى فيلم وان «الاضاءة» غير «الانارة» ـ والبعض مازالوا لا يدركون الفرق ـ وان كنت لا اوافق ـ وهذه مسئولية على بدرخان اساساً ـ على ان تدور معظم احداث الفيلم باضاءة ليل

كانت بعض المواقف تستلزمها.. لم يكن كثير منها كذلك مثل مشهد التمرد الختامى الذى لم يكن معقولا ان يدور فى الظلام فلا يتبين المشاهد - والمصرى بالذات - كثيرا من تفاصيله.. وفى فيلم موضوعه صعب وصارم من الاساس ولا يقدم أية تنازلات أو اغراءات لهذا المشاهد.. ويدور معظمه فى ديكور محبوس وزمن قديم.. لم يكن مطلوبا ولا ضروريا حتى للموضوع نفسه ان يجرى كل التصوير فى اجواء ليلية تضيف اختناقا إلى اختناق.. فأى ثورة فى العالم يمكن ان تحدث بالنهار..

التمثيل ممتاز بالنسبة للجميع حتى أصغر الادوار.. ولكن لابد من الاشادة بمحمود عبد العزيز بطل الفيلم الأساسى الذى يؤكد بثبات قدرته على التلون بين جميع الشخصيات والمواقف فيصل بها الى الجمهور كما تقتضى طبيعتها الدرامية.. وعبد العزيز مخيون الذى ينجح اكثر وفى كل اعماله فى تجسيد نموذج «المظلوم المتمرد» بأعلى درجة من الحساسية.. واذا كان دور يسرا باهتا لا يخدمها.. فلقد نجحت سميحة توفيق بشكل خاص مع سناء يونس فى تعميق دوريهما الصغيرين.. أما سعاد حسنى.. فهى سعاد حسنى سواء لعبت دورا كبيرا أو صغيرا.. بل أن قبولها هذا الدور الصغير هو بطولة فى ذاته تدعم به النجمة الكبيرة نوع السينما الراقية التى تؤمن بها ولو على حساب نفسها وحجم دورها.. ومع ذلك فهى تتألق وتتوهج فى فى مشاهدها القليلة كجوهرة حقيقية ذات اشعاع.. ولقطة واحدة فى فيلم كامل يمكن ان يقول انها ممثلة عبقرية.. كتعبير وجهها وعينيها عندما سمعت من عبد العزيز مخيون لاول مرة على شاطئ النيل انه يحبها.. فهذه اشياء لا تصنعها الا سعاد حسنى.. فلعلها تقتنع بأنها ممثلة عظيمة اولا وتكف عن محاولات الغناء الحالية التى تبدد وقتها.. وممثلة بحجمها عليها الا تجلس فى انتظار الافلام الجيدة.. وإنما أن تساهم هى فى صنع هذه الافلام وسط ركام السخف والرداءة !

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ٢٠ / ٩ / ١٩٨٦.

الرجل الصعيدى والرجل المنجهورى

قبل العرض الخاص الذى اقامه المخرج الايرانى المقيم فى مصر منذ سنوات فريد فتح الله منجهورى لفيلمه الثانى **«الرجل الصعيدى»** فى قاعة النيل طلب منى ان اناقشه بعد ان أرى الفيلم واقول رأيى بصراحة .. ثم اخذه الحماس جدا وقال انه ان لم يعجبنى الفيلم فسوف يحرق «النيجاتيف بكره الصبح» .. ولم اصدق طبعا حرفا مما قاله منجهورى فلقد سبق أن هاجمت فيلمه الاول **«أسود سيناء»** بشدة وفى معركة صحفية ظريفة اتهمنى فيها بأننى انام اثناء مشاهدتى للافلام .. فرددت انابأنه ينام اثناء اخراجه للافلام ولكنه لم يحرق نيجاتيف فيلمه الاول الذى كان أسوأ من فيلمه الثانى ولم تهتز له شعرة واحدة بل شن على العكس حملة ضارية طالب فيها بسرعة عرض الفيلم فى كل دور عرض الدولة لانه فيلم «قومى» عن حرب اكتوبر .. ونجح فى حملته بالفعل وعرض الفيلم وسقط سقوطا ذريعا ولم يكتب ناقد واحد حرفا ضده .. بل واستطاع أن ينتج ويخرج فيلمه الثانى **«الرجل الصعيدى»** الذى اطالبه الان بان يفى بوعده فورا و«يحرق النيجاتيف» .. ولكنه لن يفعل بالطبع وانما سيشن حمله ارهابية جديدة من اجل عرض الفيلم وتهديد أى قلم يكتب حرفا ضده .. هذا ان تجرأ احد وكتب !

ولست انوى بالطبع ان اكتب نقدا لفيلم الرجل الصعيدى .. فلا هو فيلم ولا رجل ولا صعيدى .. ولن اقول حتى انه بقدر ما كان «أسود سيناء» اهانة بالغة للجندى المصرى فى حرب اكتوبر .. فإن «الرجل الصعيدى» تشويه مذهل لكل الطوائف الاسلامية وللفلاح المصرى الى اقصى حد يمكن تصوره .. فلقد علمت أن الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة شاهد الفيلم بنفسه وخرج منه مستاء جدا وأصبح القرار الان متروكا له بشأن هذا الفيلم .

ومن ناحية أخرى فلن اطالب بمنع عرض الفيلم - فى دور عرض الدولة على الأقل - لأننى ضد مبدأ مصادرة أى فيلم مادمنا سمحنا بتصويره أصلا وعلى

ارضنا وبممثلين وفنيين مصريين .. لأنني اعتقد بحق كل الافلام مهما كانت اخطارها وبشاعتها فى العرض على ان نترك للرأى العام وحده الحكم عليها ولكن بشرط قيام النقاد بواجبهم فى اثارة وعى الناس بمحاسن ومساوئ كل فيلم .

وصحيح ان «الرجل الصعيدى» هو الفلاح المصرى محمود ياسين الذى يجسد كل عبط العالم وسذاجته وهو يحمل فى يده «منجلا» بدائيا يقاوم به مدافع ورشاشات ومسدسات الخواجات الروس والامريكان لكى يحمى «كنوز العالم الثالث» .. وصحيح ان المسلمين من السنة والشيعة وكل المذاهب يذبحون بعضهم لاسباب عبيطة جدا ومسيئة لاى مسلم .. وان الخواجات يكتفون بالسكر طول الوقت وهم يحملون كؤوسا بها «حاجة اصفرة» .. ولكن المخرج المؤلف المنتج الذى يتحدث عن الاسلام ومصر والعالم الثالث يستخدم أيضا فتاة عارية طول الوقت ترقص بدون مناسبة وتتمرغ على الفراش لتكشف عن لحمها الابيض ولمجرد اغراء جماهير «العالم الثالث» بمشاعر الفيلم !

ومع ذلك فإن المشكلة فى افلام منجهورى ليست هى حتى تلك الاشياء الخطيرة التى يقولها .. وانما انها ليست لها اى علاقة بفن السينما ولا حتى بفن الاراجوز .. فيصبح اللغز المثير اكثر من الفيلم هو كيف اقنع فنانين مصريين كبارا جدا مثل محمود ياسين وفاروق الفيشاوى وآثار الحكيم وسعيد عبد الغنى وحتى «الرجل العاقل» شكرى سرحان .. بالاشتراك فى شئ كهذا ومقابل أى أجر ؟ .. وكيف يستطيع منجهورى فى ذروة ازمة السينما الحالية تمويل افلامه دون ان تحقق ثلاثة قروش فى الشباك ؟ .

ان «ظاهرة منجهورى» نفسها فى السينما المصرية الان هى التى تثير التساؤل .. فأفلامه الخطيرة جدا تفشل ومع ذلك لا يقول عنها النقاد كلمة .. وهو يثير الضجة الدائمة حول نفسه ويهدد الجميع .. وسمعت انه يحيط نفسه بعدد من الصحفيين الشبان ينشرون اخباره .. ومنها خبر أخير بأنه سيمثل ايضا فى فيلمه الثالث دور «دراكولا» .. وهو سيرسل خطاب تكذيب لهذا المقال ثم يهدد برفع قضية ضدى .. فما هو سر كل هذه القوة ؟

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٢٧ / ٩ / ١٩٨٦ .

سينما المعادلات الكيميائية

بين البطل والبنت الحلوة ليه ؟

عندما كان يجرى تصوير هذا الفيلم فى الاسكندرية كان إسمة «لية؟» قبل ان يتغير إلى **«عصر الذئاب»**.. والسبب واضح طبعاً.. فالاسم الثانى أكثر تجارية ولكن الاسم الأول هو المدخل المناسب تماما للحديث عن هذا الفيلم.. فهو يثير أكثر من «ليه؟» فى وقت واحد.. ولكن أهمها جميعا سؤال ساذج جدا هو: «ليه صنعتم هذا الفيلم بكل هذا المجهود الضخم وما الذى كنتم تريدون أن تقولوه بالضبط؟» وطبيعى أن ترتبط بـ «ليه؟» هذه أكثر من ماذا.. وكيف.. وفيه ايه.. وفين.. وخير يا جماعة إمتى حصل الكلام ده.. وعلامات استفهام عديدة آخرى سنحاول أن نناقشها معا.. وبالعقل !.

المنطق التجارى السائد الآن للفيلم الناجح هو أن يكون هناك ذئب يحاربه البطل الشاب فى صراع ما حول البنت الحلوة.. وفى هذا الذئب تتركز كل عداوة الجمهور وسخطه.. بحيث عندما يقتله البطل الذى تتعاطف مشاعر الجمهور مع قضيته العادلة وتعرضه للظلم.. تكون هذه النهاية انتقاما للجمهور كله وتنفيسا عن غضبه.. بينما لا تكون البنت الحلوة فى هذا الصراع سوى مجرد حجة أو «تلكيكة».. ولأن وجودها فى الفيلم هو ضرورة للتخفيف من عنف وقتامة الموضوع.. خصوصا لو رقصت رقصة ايضاً يمكن تدبير أى مناسبه لها.. وياريت كمان تتعرض للاغتصاب فتكون المسائل قد اكتملت تماما ..

هذه هى المعادلة الهندسية أو الكيميائية التى تسيطر الأن على شركات الانتاج وهى تضع مشروع أى فيلم جديد فى ظروف أصبحت الافلام تتهاوى فيها كأوراق الشجر بلا منطق مفهوم أحيانا وبلا سبب.. ويخيل إلى أن البعض يحسبونها هكذا

بالورقة والقلم.. ثم يبدأون فى أختيار أسماء النجوم التى تضمن سلفة وتوزيع أكبر.. وبعدها يصبح سهلا العثور على السيناريو والمخرج المناسب.

ولا أعتراض على عناصر «المعادلة الكيميائية» فى ذاتها..بمعنى أنك لا يمكن أن ترفض أن يكون فى كل فيلم بطل شاب وبنت حلوة وذئب أو شرير.. فهذا المثلث هو أساس معظم انتاج السينما فى العالم كله وطوال تاريخها كله.. ولكنك من خلال هذا المثلث نفسه يمكن أن تقول أشياء عظيمة جدا ومنطقية.. أو أن تقول أشياء لا منطقية ولا مقنعة ولا يصدقها أحد ولمجرد أن يذهب الناس إلى فيلمك بحثا عن شيء مثير ومسل لبعض الوقت.. ولكى ينسوه بمجرد خروجهم منه .

وفى **«عصر الذئاب»** أدرك إبراهيم مسعود كاتب القصة والسيناريو أن الذئب هذه المرة لا يستطيع أن يكون تاجرا استغلاليا أو مهرب مخدرات أو أحد ملوك الانفتاح بعد أن تكررت هذه النماذج كثيرا حتى سئمها الناس وكانوا «يخرجون من هدومهم» من الزهق.. فدخل مجالا رأى أنه جديد تماما وجرئ.. فجعل من عادل أدهم تاجر سلاح كبيرا يدبر صفقة لدولة صديقة فيها ثورة ما.. فهو سيبيع السلاح للثوار ويقبض الثمن.. ثم يبلغ حكومة هذا البلد فتستولى على الصفقة المهربة بدلا من الثوار ويقبض هو الثمن مرة أخرى.. وهى مسألة منطقية تحدث فى العالم فعلا بل وربما فى بعض الدولة المحيطة بنا.. ولكنى أشك - وأقول مجرد «أشك» - فى أن هذا النوع من التجارة انتقل إلى مصر.. ولكن مسألة السلاح هذه ثانوية فى الفيلم على أى حال.. الموضوع الرئيسى يقوم على أن عادل أدهم هذا يستخدم فى شركته الكبيرة سكرتيره جميلة جدا هى ليلى علوى.. وهى طيبة وساذجة إلى حد العبط فى نفس الوقت.. وسكرتيرة أخرى شريرة جداً طبعاً هى سهيلة فرحات ومدير أعمال من النوع التقليدى فى هذا النوع من الأفلام يقوم بكل الأعمال القذرة من الدعارة إلى الجريمة هو فكرى صادق ..

والشركة كبيرة جدا وخطيرة كما نرى ولكننا فجأة نحس أن شغلها الشاغل - فى كل الوقت الباقى من صفقة السلاح - هو الإيقاع بالبنت الحلوة الغلبانة ليلى علوى التى تحب مدرس ألعاب شاب هو نور الشريف ولكنهما وكالعادة يعجزان منذ عشر سنوات عن الزواج .. فيقرر الشاب أن يسافر للعمل فى بلد عربى على أن تلحق به هى لتدبير بعض المال.. فما الذى حدث إذن وفجأة ؟.

الذى حدث أن عادل أدهم أكبر شرير فى حوض البحر الأبيض المتوسط يقيم

حفلة صاخبة «من إياهم» لرجل افريقى تخين جدا ومتوحش لا نعرف من هو بالضبط وربما كان زعيم الثوار الذى جاء يشترى السلاح أو شيئاً من هذا القبيل.. المهم أن ليلى علوى تذهب إلى الحفلة دون أن ندرى السبب الذى يجبرها على ذلك اذا كانت فتاة شريفة ومحبة لخطيبها فعلا.. واذا قلنا أن هذا جزء من عملها فى شركة تخلط بين التجارة والدعارة.. فما الذى يدفعها للتطوع بالرقص البلدى المثير جدا لمدة خمس دقائق كاملة لتستعرض مفاتن جسدها الجميل حقا.. وليقدم الكاميرا «فيلما تسجيليا» قصيراً عن معالم جسدها من الأمام إلى الخلف ومن أعلى إلى أسفل وبنفس الطريقة التى كان يقدم بها مخرجو الاربعينات رقصات تحية كاريوكا وسامية جمال ؟..

طيب ما هو الراجل الافريقى التخين له حق يتجنن فعلا.. ورأسه وألف سيف طبعاً «عايز من ده».. ويهز عادل أدهم رأسه موافقا.وتتركز كل جهود الشركة الجبارة بعد ذلك للإيقاع بليلى علوى.. إلى حد تدبير تهمة تهريب هيروين أو كوكايين لا أدرى بالضبط.. ولكنها «حاجة أبيضة» - وهى تخرج من مطار الاسكندرية لتلحق بحبيبها نور الشريف فى البلد العربى.. وهى أول مرة أسمع عن تهريب مخدرات من داخل مصر إلى خارجها وليس العكس.. ورغم إكتشاف زيف التهمة التى دبرتها عصابة عادل أدهم لمنع الفتاة من السفر فانها تستسلم تماما للبقاء بل وتذهب إلى قصر الشرير عادل أدهم وتقيم هناك مكتفية بالبكاء.. دون أن يقدم الفيلم تفسيرا واحدا لهذا الاستسلام وهذا الخوف المرعب والدموع.. فما الذى تخشاه هذه الفتاة بالضبط من هذه العصابة أيا كان جبروتها وتهديداتها اذا كانت فتاة شريفة ومخلصة لحبيبها حقا؟.. وهل يمكن تهديد أى فتاة عاملة فى شركة حتى لو كنت تابعة «للمافيا» الايطالية نفسها بقتل أمها أو قتلها هى نفسها إن لم توافق على بيع جسدها.. الا اذا كانت هذه الفتاة موافقة على السقوط عند أول اشارة؟.. وفى أى بلد يمكن أن يحدث هذا؟.. ومتى كان فى مصر هذه العصابات ؟.

إن أفلام «المافيا» نفسها تبرر كل شىء وتمنطق كل جرائمها وتضعها فى أطار نظام اجرامى عام يمكن أن تحتمله طبيعة مجتمعاتها.. ولكن ابراهيم مسعود وسمير سيف يكتفيان بنقل كل ما هو غريب ومثير إلى فيلمهما تحت وهم أن هذا هو نوع السينما التى سوف «تكسر الدنيا» ..

النكتة التالية أغرب وأكثر اضحاكا.. فعادل أدهم الذى احتجز البنت الحلوة فى

قصره من أجل الراجل الافريقى التخين الذى سيموت عليها .. أكتشف فجأة أنها حلوه.. فقرر أن يغتصبها هو أيضاً قائلاً: «آن طباخ السم بيدوقة».. ولابد أن تنفجر الصالة ضحكا على هذا «الايفيه» الظريف فعلا.. ولكن المضحك أكثر هو أن توافق البنت بلا أى مقاومة وهى تكتفى بالبكاء.. والواقع أنها بكت كثيرا جدا فى هذا الفيلم «وعملت اللى عليها».. والباقى على ربنا بقى وعلى كاتب السيناريو ..

وهناك مشهد غريب جدا لنور الشريف حبيبها الذى شك فى الأمر عندما لم تلحق به فى البلد العربى فعاد إلى مصر وبحث عنها حتى وصل إلى هذا القصر لا أحد يدرى كيف.. وعندما يتسلل خلسة ويرى حبيبته محتجزة ومعها عادل أدهم الذى يهم باغتصابها .. يكتفى بالتسلل خارجا بدلا من انقاذها والتخلص من عادل أدهم.. لأن المخرج سمير سيف قال له: «ما تعملش فيه حاجة دلوقتى.. لسه فيه شغل كتير.. لازم تقتله فى شيراتون المنتزه بالذات وبمدفع رشاش ونجيب بقى بوليس كتير ومدافع ورشاشات وتبقى هيصة» .

ولكن حتى على المستوى البوليسى و «الاكشن» الذى يحبه سمير سيف جداً.. فانه لا يسأل نفسه كيف توصل نور الشريف إلى قصر عادل أدهم.. وكيف تمكن من دخوله بهذه السهولة رغم المراقبين الكثيرين.. ومن كان يراقب من.. وكيف نتصور أن قصر مجرم خطير كهذا لم يكن به حارس واحد أو بواب ؟.

على مستوى آخر مواز هناك «فيلم آخر» بطله سمير صبرى ضابط المباحث الذى يتابع كل تحركات عصابة عادل أدهم طول الوقت ولكنه لا يفعل شيئاً أبداً عندما تحدث أحداث هذا الفيلم الأول.. فهما فيلمان مستقلان تماما كل منهما يسير بمفرده ولا يلتقيان الا فى النهاية.. وهذا خلل درامى وحتى بوليسى خطير..

وشىء مضحك جداً بل ومثير للأسف أن يصل خيال سمير سيف إلى أن سكرتيرة فى شركة مثل سهيلة فرحات يمكن أن تتسلل إلى شقة ضابط البوليس سمير صبرى فتقطع أنابيب البوتاجاز لكى تنفجر الشقة وتموت زوجة الضابط وكان عندنا فى مصر سيدات جيمس بوند يمكن أن يفعلن هذا.. ثم سكرتير مثل فكرى صادق يزور موظف أمن فى انشركة فى بيته فيحقنه بحقنة ما ويعلقه فى مشنقة ويخرج ببساطة ..

فأى مجتمع هذا؟.. وأى خيال بوليسى مريض؟.. وأى تصور للسينما ؟.

واذا كان سمير معجباً جداً بأفلام ميلفيل الفرنسية البوليسية وبعالم الجريمة

والعصابات الأمريكي.. فلقد كان عليه إذن أن يقلد حتى مستواها الحرفى المتقن.. فيقدم مشهدا مقنعا لاختطاف نور الشريف للمدفع الرشاش ولسيارة البوليس فلا يصبح كل هذا مضحكا بالفعل لمشاهدى الفيلم.. وكان عليه أن يتقن مشهد مطاردة سيارة البوليس الحقيقية لسيارة البوليس المسروقة فى شوارع الإسكندرية.. وتصوروا سيارة بوليس تطارد مجرما سرق سيارة بوليس فتقف وراءها فى إشارة مرور ثم تتابعان المطاردة بعد فتح الاشارة التزاما بتعليمات قائد مرور الاسكندرية.. وتصوروا مطاردة بوليسية مثيرة كهذه يوقفها المخرج والمونتيرة فى منتصفها لتقديم مشهد عشر دقائق لحوار بين سمير صبرى ورئيسه صلاح ذو الفقار كان يمكن أن يتقدم قبل ذلك بكثير.. لاننا نسينا لفترة طويلة جداً كل حدوته سمير صبرى بالكامل.. ثم بعد هذا المشهد الحوارى الطويل الذى جاء فى غير موقعه وقطع تواصل اثارة المطاردة لانه لم يكن مرتبطا بها من قريب أو بعيد.. يستأنف الفيلم المطاردة ببساطة شديدة.. والواقع أن كثيرا من أحداث هذا الفيلم فى حاجة إلى إعادة مونتاج لا أدرى كيف فاتت على مخرج خبير ومتمكن فعلا فى أفلام الحركة مثل سمير سيف ؟.

اذا كان صحيحا بعد ذلك ما سمعناه عن الانفاق ببذخ على هذا الفيلم.. فما هو الداعى اذن لهذا الاغراق فى الاعلان الصريح والفج والمبالغ فيه لفندق كبير.. والدوران بالكاميرا من خلفه ومن أمامه. وافتعال أحداث طويلة ومملة لمجرد استعراض ادواره وكل أركانه بالتفصيل.. بما يكفى لصنع فيلم تسجيلى أعلانى مباشر طوله ربع ساعة على الأقل بإعادة مونتاج لقطات الفندق فى هذا الفيلم.. وإلى حد افتعال مشهد عبيط جداً – فى فيلم كله افتعالات – لنور الشريف يحمل مدفعا رشاشا و «يطيح» به فى الفندق كله بدءا من باب الاسانسير صاعدا كل أدوار الفندق على السلالم دون أن يصادفة مخلوق واحد من خدم الفندق أو من نزلائه ورغم أن الفندق ملغم بضباط البوليس كما رأينا.. ودون أن يدرى نور الشريف نفسه ماذا يفعل بالضبط.. فيصعد إلى أعلى نقطة فى سطوح الفندق.. ثم ينزل تانى.. وبلا أى هدف سوى استعراض قدرات المخرج التكنيكية التى يحشد فيها طوابير الأمن المركزى والضابط والمدافع والمسدسات.. فى نهاية الفيلم التى تفقد صوابها تماما وتتحول إلى حلقة تليفزيون أمريكية ساذجة.. يخطف نور الشريف رهائن من نزلاء الفندق الأجانب ويرفض الأستسلام إلا اذا «جابوا له عادل أدهم علشان يقتله».. وهو

شىء أقل ما يقال فيه وبأدب شديد أنه ساذج.. وينسف الدعاية الهائلة التى قام بها للفندق فضلا عن اساءته للسياحة المضروبة أصلا.. فها هو فيلم مصرى يقول أن المتخلفين عقليا يحتجزون السياح فى الفنادق الكبرى بالدافع الرشاشة.. لمجرد أن البعض يريدون استعراض عضلاتهم السينمائية ..

فى الفيلم أشياء جيدة لا نريد أن نظلمها.. قدرة سمير سيف التكنيكية التى لا يمكن انكارها فى «تنفيذ» هذا النوع من الأفلام.. وخروجه بالكاميرا إلى مواقع جديدة تماما فى الاسكندرية تكسر ملل المناظر المكررة.. وتصوير محسن أحمد الذى يحاول دائماً أن يصنع شيئاً.. وتمثيل ليلى علوى التى تنضج باستمرار لتؤكد أنها ممثلة جيدة ايضا وليست مجرد بنت حلوة. الوجه الجديد القديم فكرى صادق الذى لم يلفت الأنظار غيره ..

وقد أكون أسرفت فى الكلام عن مسائل طفولية.. ولكن لعلنا نقتنع بأن كل تكنيك العالم وفلوسه لا تصنع فيلما له جسد كبير جداً وثرى.. ولكن بلا رأس ..

- مجلة «الإذاعة والتيفزيون» – ٢٧ / ٩ / ١٩٨٦.

فى سكة أبو المعاطى

اكتشاف مخرج جديد.. ومولد نجمة !

لو أن أحدا تذكر أفلام محمد حسيب الثلاثة السابقة.. لما صدق على الإطلاق ما سوف يراه فى فيلمه الرابع.. صحيح أن المخرج واحد وأنه يتطور أو بالتحديد «يتحسن» أكثر من فيلم إلى فيلم ليؤكد سيطرته على أدواته الفنية.. ولكنه فى **«شارع السد»** مخرج جديد تماماً.. ينتقل من عوالم وهمية تشغله هو وحده إلى عالم مختلف، ولكنه عالمنا الحقيقى الذى نعرفه لإننا نعيشه.. بل إنه يتوغل فى أعماقه أيضاً وبجرأة ومقدرة فنية فائقة ليقدم شريحة لا يلتفت إليها أحد من القاع الخشن والقاسى لهذا العالم حتى لا تكاد تصدق أن هذا هو نفس محمد حسيب الذى تعرفه !.

منذ ثلاث سنوات رأينا فيلمه الأول **«أن ربك لبالمرصاد»** الذى كان باهتا ورديئاً حتى أنى أحاول أن أتذكر حتى موضوعه فاكتشف أننى نسيت.. ولكن محمود ياسين وحسين فهمى كانا يدوران حول شركة ما أو معمل ما يسرق منه بعض الناس شيئاً ما.. فهناك أفلام لا يبقى منها شيء فى ذاكرتك بمجرد أن تخرج منها وأنت مندهش: فلماذا شاهدتها أنت ولماذا صنعوها هم!.. وفى فيلمه الثانى **«الكف»** بذل محمد حسيب جهداً خارقا حتى يكاد يقسم لنا على المصحف ليؤكد أن قراءة الكف والطالع هى شيء صحيح وحقيقى.. لكى يعود فى فيلمه الثالث **«استغاثة من العالم الآخر»** ليثبت بما لا يدع مجالا للشك.. أن جثث القتلى يمكن أن تتكلم من تحت الماء لتكشف عن أسم القاتل.. وخيل إلى البعض حينذاك أننا أمام تيار جديد فى السينما المصرية يفضل أن يتجاهل العالم الحى والحقيقى و «الواقع» وكل هذه الالفاظ التى يذكرها النقاد كثيرا.. لكى يتعامل مع عالم الغيب وقراءه الفنجان وما وراء الحياة والطبيعة و «أرمى بياضك ووشوش الدكر».. وكل مخرج حر طبعاً فى

«أن ينام على الجانب الذى يريحه».. رغم أن محمد حسيب أثبت فى «استغاثة من العالم الاخر» بالذات أنه مخرج جيد على مستوى «الصنعة».. ولكن المشكلة فقط هى ما هذا بالضبط الذى يصنعه !.

ومن هنا جاءت الدهشة عند مشاهدة **«شارع السد»**.. فالمخرج وكاتب السيناريو أحمد عبد الرحمن الذى كتب له فيلمين عن القصص الغريبة التى يمكن إن تحدث فى عالم الغيب الذى لا نعرف عنه شيئاً.. وسواء أكان هذا الذى يحكيانه صحيحا أو وهميا.. فلم تكن هذه هى مشكلتنا مع هذا النوع «الجديد» من السينما المصرية.. وانما أن هذا ليس ما يشغل الناس بالتأكيد وفى هذه الظروف بالتحديد حيث أصبح الواقع الحى أقوى وأغنى بالقصص والموضوعات من أن تتجاهله السينما لتحدث جمهورها عن أشياء «يحتمل» أن تكون صحيحة.. و «يحتمل» أن تحدث لهم.. غريبة جداً.. طيب لماذا لا نحدثهم عما يحدث لهم فعلا ويوميا وفى كل مكان ؟.

ونرجو أن يكون محمد حسيب وأحمد عبد الرحمن قد أقتنعا.. لانهما فى «شارع السد» ينزلان إلى عالم الواقع الحى والحقيقى فعلا كما يصدقه الناس.. وبأعلى قدر من الجرأة – سينمائيا وموضوعيا – على اقتحام هذا الواقع وعلى نحو فذ فعلا ..

والجديد والجرئ فى هذا الفيلم هو أن «شارع السد» هو «شارع السد» فعلا.. هذا الشريان الضيق المزدحم الملاصق مباشرة لمسجد السيدة زينب وميدانها الشهير.. والناس هم الناس.. ونوعية الحياة والمشاكل والبيوت والملابس واللغة المستخدمة والصراعات اليومية.. هى نفسها التى تحدث فى مكان كهذا.. أو التى يمكن أن تحدث فنصدقها ..

وهى مرة من المرات ربما النادرة فى تاريخ السينما المصرية التى يصبح فيها فيلم يدور فى بيئة شعبية خالصة ومن خلال نماذج شعبية من قاع القاع.. هو شريحة حية وصادقة وخشنة من الواقع.. وبحيث لا تصبح السينما مجرد ديكور يزور هذا الواقع أو يزينه أُ يحرفه لمجرد أن يتحرك «المعلم» و «البرنسيسة» الملونة فى جو شعبى.. بينما تظل كل الاحداث والشخصيات قادمة من ايطاليا أو من «سان تروبيز» أو من مسلسل «دالاس» ..

و «شارع السد» فى هذا الفيلم ليس مجرد عنوان بلا معنى مثل **«شارع الحب»** أو **«خمسة شارع الحبايب»** – هناك فيلم بهذا الأسم فعلا ؟ وانما هو المكان الذى يصبح بطلا لفيلم.. بمعنى أنه يصبح مكانا له شخصية وله ملامح.. فهو بيئة اجتماعية

خاصة تتميز عن غيرها.. فكل مكان – فى القاهرة كما فى العالم كله – هو الجغرافيا مضافا اليها التاريخ.. أى أن له ظروفه الاقتصادية والبشرية الخاصة التى تراكمت حتى تحددت على مدى تاريخه عن غيره من الأماكن.. وعلى للسينما التى تختار «المكان» عنوانا أو موضوعا لها أن تدرك هذا كله وان تعكسه على أحداثها أو شخصياتها والا اصبح مجرد عنوان يمكن رفعه ووضع أى عنوان آخر ..

ولكنك لا تستطيع أن ترفع لافتة «شارع السد» عن أحداث وشخصيات هذا الفيلم.. لأنها مرتبطة بهذا الشارع وبهذا الحى كله وبطبيعة ناسة وعلاقاته ومشاكله ونابعة منه.. والفيلم ينطلق من حقيقة أن حى السيدة زينب هو من أول أحياء القاهرة التى يتجه اليها القادمون من الريف بحثا عن «البركة» أولاً.. ثم بحثا عن الرزق.. وإلى أن يصبح مكانا للسكنى وللصراع اليومى الوحشى بحثا عن عمل وعن فرصة حياة .

وفاروق الفيشاوى هو «أبو المعاطى» الذى جاء إلى الشارع يوما ما وقرر أن يبقى.. فى البداية وكآلاف غيرة من فقراء الريف الذين لا يملكون شيئاً على الأطلاق غير جهدهم اليومى المستميت فى صنع أى شىء ليعيشوا .. عمل فى مكتب سيارات يديره ابراهيم عبد الرازق بأموال زوجته عايدة عبد العزيز.. وعندما إكتشف أن هذا المكتب يمارس اعمالا ليست بريئة تماما.. أدرك بحسة الريفى النقى وما تبقى فيه من براءة أن هذه ليست «سكته» فى كسب العيش فترك المكتب وقرر أن يستقل وحده بحياة شريفة يبيع فيها الأشياء الصغيرة الرخيصة على الرصيف وسط مئات الباعة الآخرين.. وبعد أن ربط مصيره ببائعة العيش العجوز أمينة رزق وابنتها الصبية الطاف (شيريهان) القادمتين هما أيضاً من الريف.. ولكن رجال صاحب العمل القديم ابراهيم عبد الرازق الذى يسيطر عليهم بقوته وماله.. وباعة السوق الآخرين الذين كانوا صغاراً مثل أبو المعاطى ولكن اخلاقيات السوق والقاهرة كلها اكسبتهم خبرة ووحشية أكثر.. يرفضون جميعاً السماح لهذا الصعلوك الجديد الصغير بأن يستقل ويتمرد ويصبح كيانا متفردا خارجاً بارادته الحرة وقيمه الريفية عن إطار «المنظمه» المنضبطة كل تروسها بحيث يتحرك كل ترس من تروس الماكينة فى حدود دائرته المرسومة فى صراع السوق الوحشى بين الكبار والصغار.. فيحاولون سحق هذا المتمرد الصغير بالطرد والضرب وتحطيم بضاعته القليلة وحرقها لاجباره على الخضوع.. ولكنه بارادته التلقائية البريئة يقاوم كل مرة ويعاود الوقوف على قدميه

من جديد ..

فكرة رائعة عن صراع الفرد المجرد من كل شيء سوى الأرادة والأصرار على العيش بشرف.. في مواجهة مجموعة الكبار الذين يملكون القوة والمال ولا يقبلون أن يتمرد أحد على قوانينهم.. وهي قد تذكرنا في جانب من جوانبها «بالفتوة» لصلاح أبو سيف.. ولكنها لا تقع مرة أخرى فيما وقع فيه «شادر السمك» من ايقاع البطل الجديد الصغير في «ميكانيزم» القوة والثروة إلى أن يتحول هو نفسه إلى وحش كبير آخر.. وانما البطل الفرد يظل مسحوقا طول الوقت عاجزا عن مقاومة هذه القوة الأكبر منه وحتى نهاية الفيلم.. وهو ما يتفق أكثر مع منطق هذه الصراعات غير المتكافئة.. والتي لا تنتهي بأحلام الصعود والثراء السهل والسريع الا في السينما فقط !.

مشكلة السيناريو في «شارع السد» بعد ذلك أنه في نصفه الأول يعرض المشكلة جيداً ثم يتجمد عند موقف واحد يتكرر طول الوقت دون أي تصاعد بالمعنى الدرامي الحقيقي.. فرجال «المعلم الكبير» أبراهيم عبد الرازق يحطمون أو يحرقون بضاعة أبو المعاطي ليجبروه على ترك السوق أو الخضوع.. ولكنه يقاوم كل مرة ويبحث عن بضاعة جديدة أو عمل جديد.. وباصرار بطولي حقا.. ولكنك لابد أن تتساءل في لحظة ما: «طيب.. وماذا بعد؟».. فلا شئ ينمو أو يتطور أمامك سوى الخيوط الفرعية.. فالبنت الصغيرة شيريهان أو الطاف تحب هذا الشاب حبا بريئاً مراهقاً بينما هو يعتبرها مجرد طفلة خاصة بعد أن تموت أمها ويصبح هو مسؤلا عنها.. ولكنه يحلم في نفس الوقت بالزواج من المرأة الناضجة زيزي مصطفى التي تفضل عليه المعلم الثري إبراهيم عبد الرازق الذي يتاجر في فلوس زوجته عايدة عبد العزيز ويريد أن يتزوج بفلوسها أيضاً.. بينما يبقى الصراع الأساسي بين أبو المعاطي وهذا التاجر المحتال الذي يريد أن يجبره بكل الضغوط الممكنة على قيادة سيارة تهرب مواد تموينية من القاهرة إلى المنصورة بعد ضبط البوليس لسيارة أخرى.. وأبو المعاطي يرفض.. والمعلم اللص يصر وكأن أبو المعاطي هذا هو السائق الوحيد في العالم.. ولابد أن نتساءل في لحظة: ولماذا هذا الأصرار على أبو المعاطي بالذات ليقوم بتهريب هذه البضاعة ولتقوم على ذلك بالتالي عقدة الفيلم كله؟. إن المبررات التي قدمها الفيلم من أن المعلم لا يثق الا في أبو المعاطي ويأتمنه على أسراره لم تكن مقنعة بما يكفي.. فضلا عن أننا اذا اعتبرنا أبو المعاطي هذا هو البطل الذي



شارع السد   إخراج محمد حسيب - ١٩٨٦

نتعاطف مع إصراره على البقاء شريفاً.. فاننا نظل نبحث عن «العدو» الذى يمثل عنصر الشر والفساد فلا نجده.. أو نجده «عدوا» متواضعاً وغلبانا جداً هو نفسه.. أولا لانه مجرد رجل يتاجر فى فلوس زوجته ويريد أن يتزوج من أمرأة أخرى أصغر منها.. وقد نكون كلنا هذا الرجل اذا كانت لدينا مبرراتنا بشكل أو بأخر.. وثانيا لأن نقل سيارة تموين من محافظة إلى أخرى ليست هى الجريمة الكبرى التى يمكن أن نتعاطف مع «بطل» يرفض ارتكابها.. فأنا شخصياً مثلا ما زلت لا أفهم حتى الآن لماذا لا نسمح بنقل مواد تموينية من مدينة إلى أخرى .

ولو أن الفيلم وسع من نظرته لصراع السوق قليلا ليربطه بصراعات أخرى أقوى واخطر.. لاكتسب بعدا اجتماعيا آخر أعمق وأكثر اقناعا.. ففى «الفتوة» مثلا ظل صلاح أبو سيف يصعد فى قضية احتكارات كبار التجار لأسعار الفاكهة حتى وصل بها إلى القصر الملكى شخصياً.. ولست اقترح على «شارع السد» شيئاً كهذا ولكنى فقط كنت انتظر ألا يحبس نفسه فى «شارع السد» وحده وأن يربط صراع أبو المعاطى بالمعلم الغلبان بصراعات أقوى لها علاقة بما يحدث فى الأسواق الآن بالفعل.. والا فمن الذى يمثله ابراهيم عبد الرازق فى هذا الفيلم؟. هل هو مجرد رجل

تحركة نزوة للزواج من أمرأة أخرى ؟.

ولذلك أحسسنا أن الصراع تجمد عند موقف واحد فى منتصف الفيلم.. فضلا عن أنه كان صراعا واهيا وضعيفاً من البداية ولا يحمل امكانية نموه أو تطوره فى ذاته.. حتى عندما لجأ فى نهاية الفيلم إلى بعض الحركة عندما اخفى أبو المعاطى البضاعة فى المخزن وبدأ السباق بينه وبين رجال المعلم على الوصول اليها قبل أن يتدخل البوليس كالعادة ليحسم الموقف فينتصر أبو المعاطى ويعود إلى السوق ليبيع بضائعه الصغيرة «كله بربع جنيه» وتتغير لافتة «شارع السد» إلى «سكة أبو المعاطى».. فتصبح دلالة الفيلم أخلاقية تدعو للتمسك بالشرف بدلا من أن تكون دلالة اجتماعية تربط القضية الصغيرة بقضية أكبر.. وكان الفيلم قادرا على ذلك لو أراد!..

ولكن كل هذه الملاحظات لا تنتقص من قيمة «شارع السد» كفيلم ممتاز ومدهش فعلا.. وهو من أهم الأفلام التى شاهدناها فى السنوات الأخيرة.. ومحمد حسيب فيه هو مخرج جديد تماما.. يؤكد سيطرته الكاملة على كل أدواته بما يجعل الاخراج هنا عملية اعادة خلق أو اعادة رؤية كاملة للواقع وبكل دقة وأمانة.. فكل شىء حقيقى وصادق وحتى أصغر تفاصيله.. الناس والمكان والملابس واللغة - حوار أحمد عبد الرحمن جيد جداً وجديد ويكاد يكون مأخوذا من أفواه الناس - والكاميرا تقتحم وبجرأة شديدة الشوارع والاسواق المزدحمة والبيوت المهدمة والحوارى والاركان المنسية.. وهو نوع من الأفلام لا يقوى على تصويره سوى سعيد شيمى بقدرته الفائقة على تحويل الكاميرا إلى جزء حى من الشارع والحارة تكاد تنبض هى الأخرى بالحياة والحركة والصوت والضوء المعبر والمناسب تماما لدراما الموقف .

واذا كان محمد حسيب قد استطاع أن يقدم عملا صعباً جداً فى الشوارع والميادين والأزقة يذكرنا بأفضل أفلام الواقعية المصرية بل ويحمل مذاقا حقيقيا حارا للحياة فى حرارتها وخشونتها افتقدناه من زمن.. فجزء كبير من ذلك يرجع إلى ديكور غسان سالم الذى أسمع إسمه لأول مرة والذى استطاع وبما يشبه الاعجاز فعلا أن يجعل الديكور امتدادا للواقع الحى بأدق تفاصيله .

وما يحسب لمحمد حسيب أيضاً فى «شارع السد» هو قدرته على إدارة ممثليه جميعاً حتى كانوا جميعاً فى أفضل حالاتهم حتى أصغر الأدوار.. وبحيث تجب الاشادة بالكل من البطل إلى أصغر كومبارس.. ومن أمينة رزق إلى إبراهيم عبد

الرازق إلى عايدة عبد العزيز وزيزى مصطفى وحتى عهدى صادق وسعيد طرابيك ومحمد ناجى.. وأبو المعاطى وهو فاروق الفيشاوى.. وهو أجرأ أدواره حتى الآن.. لأنه دور صعب جداً أداء وتقمصا.. يخلع فيه ثوب النجم ليبقى الممثل فقط ويثبت اتساع مساحة موهبته وقدرته على فهم الشخصية ودوافعها وسلوكها ولغتها وكل ايحاءاتها الصغيرة حتى ننسى أحيانا أننا أمام فاروق الفيشاوى ونتصور أننا أمام أبو المعاطى نراه لأول مرة فى شارع السد فعلا وهو يبيع أوانى البلاستيك على الرصيف..

أما مفاجأة الفيلم الحقيقية فهى شيريهان.. وأعترف بأننى لم ارحب كثيرا بهذه الفتاة الصغيرة فى أدوارها الأولى.. فلقد كنت اتصور أنها مجرد طفلة محظوظة تحاول أداء أدوار أنثى أكبر من سنها.. وكنت اقشعر.. ولكنى أعترف أيضاً بأن تقديرى كان خاطئاً تماما.. وربما عبر هذه السنوات القليلة اكتسبت «الطفلة المعجبة بنفسها» عقلا ونضجاً جعلاها تبحث عن الممثلة الحقيقية فى داخلها.. ولقد وجدتها بالتأكيد.. وواضح أنها تأخذ نفسها وعملها بجدية على عكس ما يبدو.. كما يبدو أنها تملك إصرارا وطموحا على أن تتعلم وتطور موهبتها التى أعتقد أنها أكبر حتى مما قدمته حتى الآن.. ومنذ **«خللى بالك من عقلك»** وهى تثبت فيلماً بعد فيلم أنها ممثلة جيدة جداً تكتمل أدواتها باستمرار.. ولقد عدت لاقول هذا عنها فى **«قفص الحريم»**.. ولكنها تتجاوز حتى هذا الدور فى «شارع السد» عندما تتخلى هى أيضاً عن كل «مظاهر» النجمة وملابسها وزينتها لتلعب دوراً صعباً لبائعة خبز على الرصيف وبملابس وسلوك وعفوية بائعة خبز، فتتفوق وتقنعنا إلى أقصى حد.. ثم تشاء الصدفة أن أشاهدها بعد ٤٨ ساعة فقط فى فيلم **«الطوق والأسورة»** عندما عرضة نادى سينما القاهرة ولم أكن قد شاهدته فى عرضه التجارى – وهو بالمناسبة سينما ممتازة جداً ومختلفة – فوجدتها تلعب دوراً أصعب وبنفس المقدره.. وأنا أعتذر الآن لشيريهان علنا على عدم إدراكى لموهبتها فى البداية.. وأعتقد أن مكانها هو التمثيل وليست الفوازير.. وأننا أمام مكسب فنى هائل.. ومولد نجمة !.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٤ / ١٠ / ١٩٨٦.

هل يمكن تأميم هذا العبقرى

بمجرد أن أطفئت الأنوار وبدا عرض آخر أفلام يوسف شاهين **«اليوم السادس»**.. أخرجت من جيبى الورقة والقلم لأكتب فى الظلام بعض الملاحظات السريعة وكما أفعل فى كل فيلم.. ولكن فوجئت بالفيلم ينتهى دون أن أجد شيئاً أكتبه هذه المرة.. ليس فقط لأن الفيلم كان ممتعاً ومسلياً حتى جذبنى تماماً لمتابعته.. وإنما لأنه لم يكن يحدث على الشاشة شيء يمكن تسجيله.. فعلى مدى أكثر من مائة دقيقة كان هناك فقط مجرد «قرداتى» شاب مجنون وعصبى جداً دائم القفز من مكان إلى مكان وهو يطارد امرأة عجوز يحبها أو يشتهيها دون أن يكون هناك أى سبب فى العالم لأن يحبها أى أحد.. وبالصدفة كان لهذه السيدة حفيد طفل مريض بالكوليرا ومات فى النهاية دون أن يكون هناك معنى لأن يموت أو يحيا أى أحد!

ولأنه لم تكن هناك أية ملاحظات تدعو لتسجيلها أثناء مشاهدة «اليوم السادس».. فلست أدعى أننى سأكتب الآن نقداً للفيلم بالمعنى التحليلى المفترض مع أى فيلم من أفلام يوسف شاهين.. وإنما هى مجرد انطباعاتى الشخصية التى سأتركها تتدفق حرة بدون ترتيب أو قاعدة .. والتى لا أدعى أيضاً أنها صحيحة بالضرورة.

● فى أفلام يوسف شاهين الأخرى - والأخيرة منها بالتحديد - كنت أخرج دائماً بحالة من الإنبهار أولاً بمستوى التكنيك أو السينما المجردة والمختلفة التى لا يقدر عليها سوى هذا العبقرى.. ثم بحالة أخرى من الدهشة ومحاولة الفهم تدعونى لمشاهدة الفيلم مرة ثانية وثالثة.. هذه المرة كانت المسائل واضحة تماماً ومفهومة.. بل أننى لاحظت أيضاً أن الجمهور العادى من حولى الذى دخل بتذاكر فى إحدى حفلات اليوم الأول.. كان يتابع بفهم كامل.. بل وكان يضحك دائماً على حركات محسن محيى الدين وكأننا أمام فيلم كوميدي.. وهى مسألة ربما تحدث لأول مرة مع فيلم ليوسف شاهين.. ثم كان نفس هذا الجمهور يضحك دائماً أيضاً على داليدا

ولكن سخرية من نطقها الخواجاتى للعامية المصرية..

فالمسألة إذن لم تكن مسألة غموض وتعقيد وعدم فهم هذه المرة.. بل أن الفيلم ممتع ومسل وسريع الإيقاع وجذاب أيضاً.. ومع ذلك وجدت نفسى أخرج بحالة من الغضب الشديد.. فنحن أمام عبقرى حقيقى قدم لنا سينما ممتازة فعلاً لو كانت السينما مجرد تكنيك.. ونحن هنا أمام عالم يوسف شاهين الذى نعرفه جيداً وكما يقدمه بأعلى مستويات لغة السينما.. وهو عالم مدهش من الصورة والصوت.. تكوين الكادر.. وحركة الكاميرا.. ثم حركة الممثل وعلاقتها بحركة الكاميرا داخل هذا الكادر.. والقطع البارع والمدروس من كادر إلى آخر ومن حجم لقطة إلى حجم أخرى.. وإيقاع تواصل هذه اللقطات.. ثم تدفق المشاهد فى إيقاع كلى محكم عصبى غالباً مثل حركة الممثلين العصبية وعبارات الحوار التى تبدو مبتورة حتى لو كانت مفهومة.. والعالم الصوتى الخاص وهو نفسه عالم عصبى صوتياً لو صح هذا التعبير.. مثل المونتاج العصبى الذى يقفز من حدث إلى حدث ومن شخصية إلى شخصية لمجرد أن يلقى كل منهم عبارة واحدة ويختفى.. دون أن يبدو هناك أى رابط درامى بالمنطق التقليدى.. أى بمنطق «الحدوتة» التى تبدأ بداية معقولة لتنمو نمواً معقولاً يرضى الجمهور حتى يصل به إلى النهاية المعقولة.. كل هذا يكسره يوسف شاهين فى أفلامه ليخلق منطقه الخاص «للدراما المجزأة» أو القائمة على شرائح متنافرة لا يمكن استيعاب مضمونها الكلى إلا مع تأمل مجموع هذه الشرائح أو الجزئيات مع نهاية الفيلم أو حتى بإعادة رؤيته عدة مرات.. على أن يقوم المشاهد أيضاً فى البيت بإعادة تكوين الفيلم من جديد فى رأسه ليصبح مشاركاً فيه هو نفسه ولا تنتهى علاقته به بمجرد انتهاء مشاهدته..

ومع ذلك فالتسلسل الدرامى واضح هذه المرة ويسير من واحد إلى اثنين إلى ثلاثة فى سرد أقرب إلى الحدوتة التقليدية الواضحة والمفهومة.. ولكن الاعتراض هو على «الحدوتة» نفسها.. ماذا تقول؟... وما قيمة هذا الذى تقوله أو أهميته إذا كانت تقول شيئاً أصلاً؟ ومع ذلك فلن أتحدث عن هذه النقطة الآن.. لأواصل الكلام عن التكنيك المدهش.. فتصوير محسن نصر هو فى أحسن حالاته وكعادته مع يوسف شاهين.. واستخدامه للإضاءة استخدام خلاق فعلاً فى فيلم قائم على جو شعبى فقير فى نهاية الأربعينيات.. وحيث البيوت مختنقة بين المقابر أقرب إلى الأطلال المهدمة تعبيراً عن مجتمع مهدم بالكامل تحت وطأة الفقر والاحتلال الإنجليزى..

وأحلام الناس المحبطة.. ثم الكوليرا أيضاً.. وكأنه كان «ناقص!».

وهنا لا يمكن نسيان «لوحات» محسن نصر الضوئية - التى لا ينفصل عنها المخرج بالطبع - وحيث تلعب الأضواء والظلال والأدخنة والأبخرة دوراً أساسياً فى التعبير عن دراما الواقع والبيئة المختنقة فى المشاهد التى تقوم على ذلك.. أو عن الحلم «الفانتازى» المبهج والمحلق فى الخيال فى مشهد رقصة محسن محيى الدين التى يقلد فيها جين كيلى مثلاً.. أو فى مشاهد المركب النيلية المصورة فى الاستوديو والتى تفوقت فيها الإضاءة إلى أقصى حد..

كما لا يمكن إغفال قدرة الديكور على الإيحاء بالواقع سواء فى «الداخلى» أو «الخارجى» الذى لا يفصل بين الديكور المصنوع والبيئة الحقيقية المحيطة به.. فضلاً عن ديكور المركب النيلية الذى استطاع أن يربط بين المركب المصنوعة داخل الاستوديو والمركب الحقيقية فى اللقطات الخارجية فى النيل حتى لا يتبين الفرق إلا خبير مدقق..

وهناك الملابس الدقيقة رغم ابتكارها.. وموسيقى عمر خيرت المستخدمة باقتصاد وتركيز ولكن المعبرة والموحية بقوة حين استخدامها.. مع اللحنين الجيدين لأغنيتى محسن محيى الدين ومحمد منير، وإن كنت لا أرى مكاناً لهما أصلاً إلا إذا اعتبرنا الفيلم «فانتازى».. وهو كذلك فعلاً فى جانب منه متعلق بأحلام القرداتى العجيب محسن محيى الدين!

ومونتاج الرجل الفرنسى لوك بارنييه منطقى وهادئ وسلس إلى حد ما حتى إننا نفهم يوسف شاهين لأول مرة.. من أول مرة.. ولاشك أن هذا الفرنسى عبقرى لكى يفهم يوسف شاهين إذا كان التكنيك ممتازاً إلى هذا الحد.. فما هى المشكلة إذن؟

● المشكلة هى أن التكنيك لا يشغلنا كثيراً فى أفلام يوسف شاهين حتى عندما يبهرنا فنجلس أمامه مغمى علينا من فرط الدقة والجمال.. لأننا تعودنا على هذا الاكتمال والإبداع الجرئ فى أفلام هذا العبقرى حتى لم تعد مفاجأة.. ولأنها ستكون كارثة إن لم يكن التكنيك متقدماً أيضاً فى أفلام يوسف شاهين.. فما الذى سيبقى إذن؟..

«اليوم السادس» إذن فيلم مكتمل سينمائياً تماماً لو كانت السينما هى مجرد تكنيك.. ولكنها ليست كذلك.. ويوسف شاهين أول من يعرف أنها ليست كذلك..

ومع ذلك.. وبافتراض هذا الاكتمال.. فهناك فى هذا الفيلم مشكلة.. ثم هناك

كارثة!

● المشكلة هى أن **«اليوم السادس»** - وربما بين كل أفلام يوسف شاهين - لا يقول شيئاً على الإطلاق.. أو مع أقصى التفاؤل الممكن.. يقول أشياء باهتة جداً لا تستحق كل هذه الجهود الخارقة المبذولة فيه.. أو بالتحديد ليست هى الأشياء التى نتوقعها فى أفلام يوسف شاهين.. وفى هذه الظروف بالتحديد.. التى يصنع فيها صلاح أبو سيف **«البداية»**.. ويصنع فيها على بدرخان تلميذ يوسف شاهين **«الجوع»**.. ويصنع فيها عاطف الطيب تلميذ يوسف شاهين **«البرىء»**.. ويصنع فيها خيرى بشارة تلميذ يوسف شاهين **«الطوق والأسورة»**.. رغم اختلاف مناهج المخرجين الأربعة.. ورغم اختلافنا مع هذا الشىء أو ذاك فى هذا الفيلم أو ذاك..

ولست غبياً لأقارن مخرجاً بآخر.. أو لأدعو مخرجاً ليفعل مثل الآخر.. أو لكى أتصور أن هناك نوعاً واحداً من السينما.. أو لكى أحجر على حق كل فنان فى اختياره موضوعه وأسلوبه..

ولكن ظروف السينما المصرية المتدهورة الحالية.. وظروف المجتمع المصرى نفسه.. تفرض على كل مخرج جاد حدوداً دنيا من الاتفاق على نوع الأفلام التى نقدمها للناس الآن ونوع الأفكار التى نقولها لهم كل بأسلوبه ومع الاحتفاظ بمساحة الاختلاف والتفرد والتنوع بين فيلم وآخر.

وهنا فلن أتردد فى أن أقول أننى - شخصياً على الأقل - لم أفهم ما الذى يقوله فيلم «اليوم السادس» أو ماهى جدواه أصلاً.. كما لم أفهم معنى أو قيمة اختيار يوسف شاهين بالذات لرواية أديبة فرنسية هى آندريه شديد لمجرد أنها من أصل مصرى.. ولمجرد أن الرواية تتحدث عن مصر كما عاشتها وكما تتذكرها هذه السيدة.. وأنا لم أقرأ هذه الرواية ولا أدعى أننى أعرف شيئاً عن هذه الأديبة.. ولست مطالباً بذلك طالما أننا نتحدث عن الفيلم السينمائى وليس عن الرواية.

إن كل أفلام يوسف شاهين تقول شيئا عن مصر.. حتى أفلامه الأخيرة التى تحدث فيها عن نفسه كانت تتحدث عن مصر أولاً ومن خلال مثقف مصرى عاش ظروفاً نعرفها جميعاً ونحسها وسواء اتفقنا مع هذه الأفلام أو لم نتفق.. وحتى بونابرت يتحدث عن مصر.. ولكننا فى «اليوم السادس» كنا أمام فيلم تحدث أحداثه فى مصر فعلاً وبشخصيات مصرية ولغة مصرية.. ولكنى - شخصياً على الأقل مرة أخرى - كنت أحس طول الوقت أننى أمام فيلم «افرنجى» ولكن ينطق أبطاله

«بالعربى» .. وبالدوبلاج أيضاً.. وبلغة مترجمة عن الإنجليزية أو الفرنسية.

● أولاً لا أعرف ما هى علاقة جين كيلى برواية عن وباء الكوليرا فى مصر عام ١٩٤٧.. حتى يهدى يوسف شاهين الفيلم «لجين كيلى الذى ملأ أيام شبابنا بالبهجة».. ولكى يجعل بطل فيلمه القرداتى الشاب المحب للسينما والذى يحلم بأن يصبح ممثلاً.. مبهوراً بجين كيلى يتحدث عنه طول الوقت وإلى حد تقليده فى رقصة بديعة فعلاً..

فوباء الكوليرا الذى يتحدث عنه الفيلم اجتاح مصر عام ١٩٤٧.. وهو تاريخ محدد ليس فيه أى فرصة «للهزار».. وقوائم أفلام جين كيلى الثابتة فى الكتب تقول إنه ظهر فى فيلم واحد قبل ٤٧ ولم يكن استعراضياً.. ومستحيل أن تكون أفلام جين كيلى الاستعراضية المعروفة مثل **«فى المدينة» و«الغناء تحت المطر»** التى أشار الفيلم لبعض رقصاتها.. قد عرضت فى مصر إلا بعد ٤٧ بسنوات.. فأين شاهدها محسن محيى الدين القرداتى الا إذا كان سافر إلى نيويورك ليراها ثم يعود ليقع فى حب داليدا التى هى «صديقة»؟

● وثانياً.. فأنا لا أعرف كما قلت ما الذى قالته أندريه شديد بالضبط فى روايتها عن الكوليرا.. ولكن الكوليرا بدلاً من أن تصبح موضوعاً قوياً وأساسياً فى الفيلم كما كانت فى **«صراع الأبطال»** مثلا لتوفيق صالح.. كانت مجرد خلفية لقصة حب عبيطة بين قرداتى مجنون وسيدة فى عمر والدته متزوجة من رجل كسيح وملتاعة على حفيد يموت منها بالكوليرا فى نهاية الفيلم ورغم كل محاولاتها للهروب به لإنقاذه..

ولكن الفيلم كله شئنا أو أبينا قائم أساساً على المطاردات المجنونة لهذا الشاب «الملحوس» للمرأة الشمطاء التى «سيموت عليها» بلا سبب واضح.. مع أنه شاب مغامر جرىء ملئ بالحيوية حالم بالهرب دائماً إلى عالم السينما والنجوم وجين كيلى وأنور وجدى وليلى مراد.. وكان المنطقى أكثر أن يحب شويكار الممثلة التى رأيناها بلا سبب أيضاً مولعة بالشبان الصغار من سنه.

ولقد أحس يوسف شاهين نفسه الذى صمم هذه المرة أيضاً على كتابة السيناريو والحوار.. بأن قصته المجنونة هذه معزولة تماماً عن مصر سنة ٤٧ تحت الاحتلال الإنجليزى وتحت الكوليرا.. فحاول أن يشير إشارات سريعة إلى أن الإنجليز هم سبب الكوليرا.. ثم قدم إشارات ساذجة إلى نضال «التلامذة» الوطنيين ضد



اليوم السادس - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٦

الإنجليز.. بل وأشار أيضاً إلى فلسطين التى كانت ستتعرض للاغتصاب الكامل بعد عام واحد لتصبح اسرائيل من خلال شخصية صاحب سينما فلسطينى اسمه «رفحى» - ربما إشارة إلى رفح ولعبه يوسف شاهين نفسه - قرر إغلاق السينما والعودة إلى بلاده لمحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه.. ولكن كل هذه الإشارات السطحية لم تنقذ شيئا فى الفيلم الذى ظل مجرد مطاردة من شاب مهووس لامرأة فى عمر والدته.. فإذا كانت هناك معان أخرى ودلالات وأعماق.. فأنا آسف جداً لأنها لم تصلنى لأننى لا مؤاخذة حمار.. على رأى أستاذى يوسف شاهين!

● هذه هى المشكلة فى «اليوم السادس».. أما الكارثة فهى داليدا..

محسن محيى الدين رائع فى الفيلم وعبقرى صغير حقيقى متعدد الإمكانيات.. وإن كان نسخة أخرى من يوسف شاهين.. وهو ما يمكن أن يحد من انطلاق قدرات هذا الممثل الموهوب خارج أفلام يوسف شاهين.. ومع ذلك فلو اعتبرنا محسن محيى الدين استثناءً خاصاً فى هذا الفيلم.. فإن من الغريب جداً - بل من المخيف - ألا يكون هناك ممثل واحد أو ممثلة يمكنك أن تتذكرها.. وأن تكون الشخصية الوحيدة الحية والتى تنبض بالحرارة وبالصدق هى سناء يونس فى دور قصير جداً.. بينما

يكون كل الممثلين الآخرين تماثيل خشبية جامدة مرصوصة فى الكادر كما وضعها يوسف شاهين لكى تتحرك بعصبية وتقفز بعبارات الحوار السريعة من هنا إلى هناك بمجرد أن يحركها هو «بالزمبلك» مثل دور صلاح السعدنى. لأن يوسف شاهين يؤمن بأن الممثل فى أفلامه هو مجرد أداة جامدة فى خدمة أفكاره هو.. و«ميزانسينه» هو.. و«اخراجه» هو.. مجرد قطعة أكسسوار كالكرسى والترابيزة وطفاية السجاير.. وهو لن ينجح فى صنع أفلام «انسانية» إلا إذا اعترف أولاً بالممثلين كبشر قادرين على إضفاء الحياة والحرارة على أى فيلم مهما بلغت عبقريته..

والدليل هو داليدا.. بطولة كاملة لشخصية هامة جداً تحمل فيلماً كاملاً على كتفيها.. ومع ذلك «يتنازل» عنها «يوسف شاهين» ببساطة شديدة.. واعتماداً على عبقريته هو وحده.. لسيدة ليست ممثلة على الإطلاق.. الا لو أعتبرنا دورها الوحيد فى فيلم مصرى اسمه **«سيجارة وكاس»** من ثلاثين سنة.. تمثيلاً.. وعاشت بعد ذلك كل حياتها فى باريس مغنية وراقصة دون أن تكتشفها أبداً السينما الفرنسية فى فيلم واحد.. لأنها سينما غبية – الفرنسية طبعاً – ولكن يوسف شاهين هو الذكى الوحيد الذى اكتشفها وهى فى الخمسين – على الأقل! – وبعد أن أوشكت على اعتزال الغناء نفسه.. فأى منطق؟ هل لأنه تصور أنها «اسم» وأنها «ستكسر الدنيا»؟ هل لكى يرضى الجانب الفرنسى الذى اشترك فى إنتاج الفيلم؟.. هل لأنه تصور أن داليدا ستجعل الفيلم عالمياً؟..

الذى حدث أن داليدا جعلت الفيلم لا عالمياً ولا حتى مصرياً.. وإنما هو فيلم «خواجة».. أو فيلم «افرنجى» كما قلت من قبل.. بطلته لا علاقة لها.. بمصر ولا بسمالوط لا شكلاً ولا موضوعاً.. وجهها تمثال جامد يضعه المخرج فى لوحات ثابتة ويحركها «بالريموت كونترول».. إضحكى فتضحك.. عيطى يا ولية.. فتعيط.. بينما الناس تضحك فى الصالة على كلامها وتمثيلها وعلى كل شىء.. كما تشفق على ملامحها العجوز جداً والمثيرة للاشىء فعلاً وكأنها فى التسعين من عمرها.. فهو فيلم يسىء إلى داليدا ويقضى على أى فرصة أمامها لأن ترقص أو تغنى بعد ذلك.. فلابد أن استعراضاتها التى يذيعها التليفزيون عندنا عمرها ثلاثون سنة على الأقل..!

وأعرف أن الدور كانت مرشحة له فاتن حمامة وسعاد حسنى ومحسنة توفيق ونبيلة عبيد ثم انتهى إلى فردوس عبد الحميد التى سجلت فعلاً إحدى أغانى الفيلم..

ولا أعرف كيف يكون الدور المناسب لكل هؤلاء.. مناسباً لداليدا في نفس الوقت.. ثم ينتهي إليها بالفعل.. مع أن أسوأ واحدة في الممثلات الخمس أفضل منها بمراحل.. ولكن هذا يدل على نظرة يوسف شاهين إلى الممثل.. مجرد قطعة اكسسوار.. وما يصلح لقاتن حمامة يصلح لداليدا.. طيب إزاى دى.. أفهمها؟

● قال لى أحد الشبان المشتركين فى هذا الفيلم أن الجميع خرجوا من عروضه الخاصة ساخطين على سعاد حسنى لأنها رفضت هذا الدور الذى لم تكن تصلح له إلا هى.. ولست أوافق على ذلك تماماً.. لإنه حتى بسعاد حسنى كان سيظل فيلماً باهتاً لا يقول شيئاً.. ولكن سعاد حسنى كانت ستخفف بالتأكيد من «كارثة داليدا».. لأنك كنت ستحس على الاقل أن هناك ممثلة موهوبة تمنح الأحداث شيئاً من المعنى والحرارة.. ولقد كنت قريباً من ظروف التفاوض بين سعاد حسنى ويوسف شاهين حول «اليوم السادس».. وبذلت جهوداً مستميتة لإقناعها بقبول الدور أياً كان ورغم أننى لم أقرأ السيناريو ولم أعرف عنه شيئاً.. ولكنى قلت لها أن العمل مع يوسف شاهين رغم كل شيء هو مكسب لها وله.. ولنا نحن المشاهدين جميعاً.. لأنه سوف يكون لقاء بين عبقريتين.. ثم لم أعرف لماذا فشلت المفاوضات بعد ذلك..

● بقيت كلمة أخيرة عن يوسف شاهين نفسه.. فإذا كنا أمام عبقرى سينما حقيقى ولكن مجنون هو الآخر.. فهل يمكن منعه بالقوة من تبديد موهبته ولو بإصدار «قانون» يحرم عليه كتابة السيناريو والحوار.. على أن يكلف بالقوة أيضاً بإخراج أفلام يكتبها غيره؟..

ويمعنى آخر.. هل يمكن «تأميم» يوسف شاهين لحساب المتفرج المصرى؟..

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٦/١٠/١١.

فيلم جميل.. وشديد الرقى..

من الفنان المواطن حقاً..!

يكتسب فيلم **«عودة مواطن»** أهمية خاصة لأكثر من سبب.. فهو من نوع السينما الاجتماعية الجادة التى تحاول أن تحلل الواقع المصرى فى فترة التحولات الاجتماعية والاقتصادية الحادة فى الحقبة الأخيرة الحاسمة.. ثم تحاول من خلال هذا التحليل لأوضاعنا ومشاكلنا الحقيقية التى يحسها كل بيت وكل مواطن.. أن تضع أيدينا على بعض ما حدث ويحدث وأن تقول لنا شيئاً إيجابياً مفيداً لنفهم به ذلك أولاً ثم لنحاول مواجهته ثانياً.. و«عودة مواطن» من هذه الزاوية أحد أهم الأفلام الجيدة والجادة والمحترمة فى الفترة الأخيرة.. وهو يضاف بالتأكيد إلى قائمة من أفضل أفلام «الوعى الاجتماعى» التى تعكس بداية تحول ووعى وإحساس بالمسئولية فى السينما المصرية.. وهو تيار يصارع ببطولة وباستماتة حتى لو ضاع وخسر فلوسه وسط تيارات الكسب السريع التى شئنا أم أبينا فإن جمهور السينما التجارية يشجعها ويدعمها بإقباله وفلوسه ويمنحها شهادة النجاح والبقاء حتى لو كان هذا كله زائفاً.. لأن اقتصاديات السينما نفسها أصبحت تهرب من الجيد لنطلب الردىء!

مصدر الأهمية فى «عودة مواطن» بعد ذلك.. هو أنه أول عودة «للمواطن عاصم توفيق» للكتابة للسينما بعد سنوات غاب فيها عن مصر وبعد أن كان واحداً من أهم كتاب الدراما الاجتماعية التليفزيونية منذ بدء التليفزيون نفسه ورغم قلة أعماله السينمائية.. فإن كل أعماله هنا أو هناك كانت تعكس الانشغال الواعى والدائم

بمشاكل الأسرة المصرية العادية أو من الطبقة المتوسطة.. فهو واحد من أفضل من يضعون أيديهم على موقف هذه الأسرة من التغيرات والتحولات فى المجتمع كله من حولها.. وهو ما عاد ليقدمه مرة أخرى فى سيناريو «عودة مواطن» ولكن ربما ليعكس تجربته هو الشخصية فى غياب عن الوطن لبضع سنوات.. يعود بعدها ليجد هذا الانقلاب المدهش- بالنسبة له وحده - فى القيم والعلاقات والطموحات وكل أشكال السلوك التى تبدو غريبة على التركيب التقليدى الراسخ للأسرة المصرية..

السبب الثالث لأهمية **«عودة مواطن»** هو أنه فيلم من إخراج محمد خان.. وهو مخرج متميز جداً وشديد الأجتهاد والطموح بين جيل الشبان الذين يحاولون الآن تقديم سينما مصرية «مختلفة شكلاً ومضموناً».. وإن كنا أخذنا عليه دائماً ومنذ أول أفلامه **«ضربة شمس»** أنه يستغرق فى الشكل أكثر.. ربما لأن فترة تكوينه الأساسى فكرياً واجتماعياً كانت خارج مصر.. وربما لأن إجادته لمفردات اللغة السينمائية من خلال قربه أثناء غربته هو أيضاً من تيارات السينما العالمية.. خلقت عنده هذا التصور الناقص للسينما باعتبارها شكلاً وتكنيكاً وقدرات مهارية فقط.. أو «أولاً» لكى نكون منصفين مع محمد خان.. لأنه عندما كان يضع يده على موضوع جيد وله أساسه الاجتماعى القوى ومع كاتب مثل بشير الديك كان يصنع أفلاماً مكتملة إلى حد ما.. وإن كان لا يمكن إنكار أن هذا «الحس الاجتماعى» ينمو عند محمد خان من فيلم إلى فيلم ويصل إلى ذروته - بالنسبة له هو نفسه على الأقل - فى «عودة مواطن»..

المصدر الرابع لأهمية «عودة مواطن» هو أنه أول إنتاج ليحيى الفخرانى.. وهو الممثل الذى يمثل هو نفسه أحد علامات التغيير فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. فمن أدوار صغيرة يمكن أن تكون محدودة بحكم تركيبه الخاص.. استطاع يحيى الفخرانى أن يتجاوز هذه المحدودية بموهبته الحقيقية التى كان يكشف فيلماً بعد فيلم عن جانب جديد من جوانب تعددها واتساعها إلى حد التعبير عن «الشخصية الإنسانية» كلها ومن أقصى الكوميديا إلى أقصى التراجيديا شأن أى ممثل حقيقى مكتمل.. ولكن بكثير من الصبر والمقاومة للإغراءات وبكثير أيضاً من الاحترام والثقافة والوعى بمعنى وقيمة ورسالة أن تكون «ممثلاً».. وهو نفس الوعى هنا بمعنى ورسالة أن تكون منتجاً.. فإذا كان المنتج هو نوع الأفلام التى ينتجها.. فإن مغامرة يحيى الفخرانى بفلوسه وفلوس أقاربه هى مثال للفرق بين

التاجر والفنان بمجرد اختياره لموضوع كهذا يحاول أن يقول شيئاً للناس فى المكان الصحيح وفى التوقيت الصحيح وبلا أى تنازلات تغرى الجمهور على أن يذهب لفيلمه وأياً كانت حسابات الورقة والقلم للأرباح والخسائر.. ثم دون أن يحول عملية الإنتاج إلى مجرد فرصة تأليه لنفسه بفلوسه واستعراض بطولاته.. وإنما يكتفى بمجرد دور عادى جداً فى مساحته وحجمه لا يزيد عن أدوار الآخرين الذين حشدهم حوله من العناصر الشابة الموهوبة التى ليس بينها اسم واحد يمكن أن يبيع!.

ومن عناصر الأهمية هذه كلها نخرج من فيلم **«عودة مواطن»** وقد أعطانا الكثير مما نتوقعه ودون أن يخذلنا.. فنحن مع بطل نعرفه لقصة تحدث حولنا كل يوم.. قضى ثمانى سنوات فى الخليج يجمع الفلوس من أجل أسرته متخيلاً أنه سيعود بمال قارون القادر على حل كل مشاكل أخوته فى هذا الزمن الصعب.. ومن أول خطوة نستقبله فيها فى المطار يكتشف أن كل شىء قد تغير وأنه فقد كل شىء.. الشركة التى كان يعمل بها تحولت بمنطق «الانفتاح على الحضارة» إلى ملهى ليلى.. وحبيبته التى سافر ليجمع الفلوس ليتزوجها اختصرت الطريق وتزوجت صاحب الشركة.. وعشرات الألوف من الدولارات التى وضعها فى شقة جديد من الإسكان الفاخر ضاعت فى مشروع وهمى تحول إلى مجرد ملف عملية نصب فى مكتب المدعى الاشتراكى..!

ولكن ما هو أفدح من هذا كله أنه فقد أسرته نفسها التى تمزقت وضاعت تماماً تحت ضغط الظروف الجديدة التى تحتاج لمقاومتها إلى جبابرة.. أخته الكبرى تحلم بالانفتاح والفلوس هى الأخرى ولو من خلال مصنع حلويات شعاره «مارى انطوانيت» التى تساءلت مرة فى دهشة: «لماذا يثور الناس لمجرد أنهم لا يجدون الخبز.. فلماذا لا يأكلون حلاوة.. يأكلوا جاتوه؟..» وأخته الأصغر حسمت الطريق بوعى الشباب الجديد والعملى فعملت هى نفسها فى كافيتريا أحد الفنادق ثم أحبت وتزوجت زميلها الجرسون الجامعى ولم ينتظرا معجزة من أحد.. أما الأخ الأول الذى حصل على شهادة الجامعة وجلس ينتظر القوى العاملة فوقع فى لعبة الشطرنج يقتل بها الملل والركود ويلاعب نفسه أحياناً.. وإلى أن وقع فى المهدئات فالمخدرات وحتى الإدمان القاتل والضياع.. والأخ الثانى هو الوحيد الذى قاوم كل ضغوط الإحباط «واللاشىء» هذه بالعمل فى السياسة وإلى حد القبض عليه.. ومثله الأعلى هو خاله العامل المناضل القديم الذى قضى نصف حياته فى المعتقلات.. والذى يشير إليه


عودة مواطن إخراج محمد خان - ١٩٨٦

الفيلم بوضوح إلى أنه العنصر الواعى والمتماسك الوحيد الباقى من أسرة تترنح وتتفكك وتضيع وسط عواصف التغيير إلى الأسوأ.. وهذا الخال عبد المنعم إبراهيم مثل بيت الأسرة القديم فى حلوان ومثل الصور العتيقة على الجدران.. هو الجزء الباقى من قيم مصر القوية المتماسكة قبل أن تجرف رياح الانفتاح والسعار المادى والضياع والجمود كل شىء!

وبينما يحمل المواطن العائد من الخليج حقيبة الفلوس وبها مائة ألف دولار.. يتصور أنه يمكن أن ينقذ ما تبقى من أنقاض بيت العائلة ومن أشلاء أخوته بهذه الدولارات.. ولكنه يكتشف أن الضياع والتفكك سرى فى أوصال الجميع كالسوس فى عروق الخشب القديمة المتهاوية.. وأن حجم العطب أفدح من قدرته.. فيقرر العودة إلى الخليج تاركاً كل شىء وراءه.. ولينهار البيت تماما على رءوس الجميع إذا كان هو قدره الذى لا يستطيع هو ولا أحد غيره أن يقاومه!

الموضوع قوى جداً كما نرى ويقدم شريحة صادقة ومؤلمة من واقعنا الحى.. والأحداث والعلاقات والشخصيات التى تدور كلها حول محور واحد فادح.. كلها منزوعة بوعى وصدق شديدين من واقع الأسرة المصرية فى زمن محدد وظروف

محددة... ولكنا ننتظر من السيناريو أن يواجه العائد نفسه بشيء من مسئوليته عما حدث.. حين ترك إخوته ليجمع الفلوس بدلاً من أن يبقى معهم لمواجهة ظروف صعبة احتملها الملايين بشجاعة وبلا هرب.. فالهجرة للخارج ليست حلاً لمشاكلنا.. بل أنها أحد أسباب هذا التمزق والانهيار نفسه الذى يشكو منه الأخ العائد ويندهش له وكأنه ليس أحد صانعيه.. ثم كنا ننتظر أن يضع السيناريو نفسه أيدينا على شيء من أسباب هذا الخلل الاجتماعى والاقتصادى الذى فوجئ به المواطن والذى قدمه الفيلم جيداً فعلاً.. ولكنه بقى أنه حدث بالصدفة أو فى الفراغ فرأينا النتائج فقط دون أن نعرف الأسباب.. لأن عاصم توفيق بأدبه الشديد ورقته المعروفة أراد أن يمس الأشياء مساً رفيقاً هادئاً من سطحها فقط.. بحيث أصبح أكبر «شرير» بدا لنا فى الفيلم هو حسين الشربينى الذى حول شركته إلى ملهى ليلى مع أنه هو نفسه ضحية «غلبانة» جداً ومتواضعة لفلسفة كاملة لم نعرف عنها شيئاً.. حتى أن الفيلم اتهمه هو نفسه بإفساد الأخت الكبرى ميرفت أمين وإغرائها بالكسب السريع دون أن نفهم سبباً منطقياً لوقوعها فى أحابيله بهذه السرعة إلى حد أنها ارتبطت به شخصياً أيضاً وهى تعلم أنه متزوج.. فشخصية الأخت تبدو كأنها كانت جاهزة لهذا السقوط مقدماً.. مع أننا لم نجد منها حتى فى غياب أخيها الأكبر الاكل اخلاص وتفان وتضحية من أجل اسرتها .. وكان المنطقى أكثر أن تزداد تماسكا بعد عودة أخيها وليس العكس.

وإذا كان السيناريو يجيد تقديم نموذجى الأخ الضائع فى الملل والركود والانتظار إلى أن ينتهى بالمخدرات.. فى مقابل الأخ الآخر الإيجابى الذى يتستر وراء هوايته لتربية الحمام لكى يعمل بالسياسة.. وهو نموذج واقعى وجيد جداً يقدم الحل الأمثل لأزمة الفيلم كله.. فلقد كان واجباً أن نعرف شيئاً عن هذه «السياسة» التى يمارسها هذا الشاب.. أى نوع من الفكر.. وأى نوع من العمل.. فليست هناك «سياسة».. مجردة .. وهذا التمزق الذى يعرضه الفيلم فى التركيب الاجتماعى كان هو نفسه «سياسة» .. وأخطر التحولات الرجعية والمتخلفة فى أى مجتمع هى سياسة.. فأى سياسة بالتحديد كان يمارسها هذا الشاب؟.. وإلى الأمام أم إلى الخلف؟.. لابد أن عاصم توفيق هو أول من يعرف أن «هناك فرق»!

وإذا كان الفيلم يغلق فى وجه بطله العائد إلى الوطن كل أبواب التغيير.. فإن هذه نظرة متشائمة تحكم باليأس من كل شيء.. وهذا ضد الواقع الذى مازال رغم كل

شئ يحمل كل إمكانيات الأمل والتغيير إلى الأفضل.. وليست العودة إلى الخليج بالتأكيد هى الحل وإلا كانت كارثة.. لأن الحل الوحيد هو بالبقاء وبالإصرار على العمل والإصلاح والتغيير كما بقيت الملايين لتعمل وتحتمل دون هروب.. وإلا فإذا كان العائد من الخليج بمائة ألف دولار عاجزاً عن البقاء والاحتمال.. فكيف يحتمل الذين لا يملكون مائة ألف مليم؟

محمد خان كمخرج هو الحرفى المتمكن الذى نعرفه والذى يعرف أدواته جيداً والذى يقدم لغة سينما خالصة تتطور من فيلم إلى فيلم بما يصنع له أسلوباً فنياً أصبح متميزاً.. وإن كانت مازالت تشغله بعض شكليات السينما المعقدة بأكثر مما يحتاج الهدف منها.. وكأنها مصنوعة لذاتها أو لمجرد متعة المخرج الشخصية فى عمل سينما متقدمة إلى حد «التحذلق» أحياناً.. كزوايا الكاميرا الغريبة فى مصنع الصلب من أعلى ومن خلال القضبان الشاهقة لمجرد أن نرى «موتوسيكل» فى عمق الكادر ودون أن نعرف من وجهة نظر من.. لكن هناك «حرفة سينما» متقدمة جداً وإحساساً متمكناً بالحركة والقطع وجماليات الصورة وتكويناتها وإيقاعات شريط الصوت المستخدمة بذكاء.. ثم هناك مصور جديد موهوب هو على الغزولى الذى أعتقد أن هذا أول فيلم له وهو مكسب جديد هام فى التوظيف الدرامى والجمالى للصورة والضوء واللون يملك مذاقاً جديداً أيضاً.. وموسيقى كمال بكير القليلة ولكن المعبرة باقتصاد وتركيز عن روح الشجن التى تلف الفيلم كله وباستخدام آلة واحدة هى البيانو غالباً.. هى جزء أساسى من المزاج الدرامى والنفسى للموضوع كله.. وهذه هى الوظيفة المثالية للموسيقى السينمائية.. وإن كان الفيلم يقع أحياناً فى بطء الإيقاع وكثرة الحوار وقلة الحركة.. وهى عيوب تقتل أية فكرة نبيلة..

يدفع الفيلم وبجرأة تستحق التقدير بمجموعة من الوجوه الشابة الجيدة جداً ليمنحها أفضل فرصها فى التمثيل: أحمد عبد العزيز الذى جسد بامتياز شخصية الشاب الضائع اليائس وهو وجه جديد ينتظره مستقبل.. وماجدة زكى وابراهيم يسرى وشريف منير فى أدوار قصيرة ولكن تقول أنهم ممثلون.. ثم ميرفت أمين وعبد المنعم إبراهيم فى مكانهما الصحيح.. أما يحيى الفخرانى الممثل الذى يزداد اكتمالاً يوماً بعد يوم ليكشف عن قدرة فائقة على فهم الشخصية التى يلعبها والتعبير عنها بأكبر قدر من الإندماج والمعايشة.. فهو لا يقل قيمة وشجاعة فى هذا الفيلم عن يحيى الفخرانى المنتج عندما يكون فناناً أولاً.. ومواطناً واعياً ومسئولاً

ثانياً.. فلا يقدم بفلوس إلا ما يؤمن بأنه يستحق أن يعطيه لجمهوره وبلا إغراءات أو تنازلات رخيصة من أجل الكسب أو البطولة الزائفة.. فإن يخذل هذا الجمهور نفسه فيلماً محترماً وراقياً كهذا في ظروف سينما متدهورة جداً.. فلن يكون هذا عيب الفيلم.. ولا «المواطن» حقاً.. يحيى الفخراني!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٦/١١/١.

فيلم أكبر من قرطاج

لم يقدم مهرجان قرطاج سبباً مفهوماً لرفضه اشتراك فيلم عاطف الطيب **«البرىء»** بعد أن أعلن ترحيبه بذلك.. ولكن السبب فى تصورى هو أنه فيلم مصرى جيد جرىء.. وهم فيما يبدو لا يريدون هناك سوى الأفلام المصرية التى يسهل أن يقفوا هناك فى ندوات المهرجان ليتهموها بتجاهل الواقع وتخدير الشعوب المناضلة من أجل «الاسكالوب».. ولكى يقف الشباب المكبوت سياسياً لينفس عن غضبه بالهجوم على الشىء الوحيد الذى يستطيعون أن يشتموه بعنف.. وهو السينما المصرية عميلة الرجعية والامبريالية والتى أفسدت السينما العربية كلها من الخليج إلى المحيط.. ولإنه من الصعب جداً أن يقولوا عن «البرىء» شيئاً من هذا.. ومن الصعب جداً أن يعترفوا بقيمته فى نفس الوقت!

وإذا كان صحيحاً أن الرقابة فى تونس هى التى اعترضت على الفيلم.. فهى رقابة ملكية إذن أكثر من الملك.. لأن الفيلم لم يذهب إليهم إلا بعد أن عرض فى بلده نفسها ولشهور وحقق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً كبيراً رغم حذف نهايته.. وهذا دليل آخر على أن «قرطاج» هو مهرجان ليس شجاعاً ومستنيراً ومتفتحاً لكل اتجاهات السينما العربية والأفريقية كما كنا نتصور.. وإنما المسائل كلها متخلفة شأنها شأن أى بلد آخر فى العالم الثالث مهما ادعى مثقفوهم غير ذلك.. فلا داعى إذن لمزيد من المزايدة والجعجعة!

ولكنها فرصة على أى حال لأعتذر عن عدم مشاهدتى لهذا الفيلم الجيد جداً إلا متأخراً جداً و«الفيديو» ولظروف غريبة حالت بينى وبين مشاهدته فى السينما.. فمن حق «البرىء» أن نحييه وأن يحيى صانعيه كواحد من أفضل أفلام السنوات الأخيرة وكواحد أيضاً من علامات نضج وجدية مخرجه عاطف الطيب التى أثبتها حتى الآن فى اختياراته لموضوعاته.. ولكن دون أن نغفل فضل كاتبه وحيد حامد الذى يمثل



«البرىء» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٦

«البرىء» و**«ملف فى الآداب»** ومسلسل **«سفر الأحلام»** مرحلة نضج اجتماعى وفنى واضح وتطوراً مستمراً فى وعيه وإحساسه بمسئولية الكاتب كما قلت من قبل..

والفيلم نوع جديد وجرىء ومختلف من السينما وبالتحديد من تيار أفلام الشبان الذى بدأ يتوالى فيلماً بعد فيلم وبين الوقت والآخر.. ليؤكد أن هناك شيئاً جديداً واعياً يولد الآن رغم كل تهافت وانهيار السينما التجارية.. وهو عمل فنى أقرب إلى الاكتمال موضوعياً وفنياً.. تتميز كل عناصره من تمثيل أحمد زكى الموهوب الخطير حقاً ومحمود عبد العزيز الذى يجسد شخصية جديدة عليه بامتياز.. إلى تصوير سعيد شيمى كأحد أفضل مصورينا الآن.. إلى مونتاج نادية شكرى وموسيقى عمار الشريعى.

ولست أوافق كاتبنا الكبير الذى أعتبره شخصياً أحد أفضل وأشجع الذين يكتبون الآن.. على حملته العنيفة على «البرىء» وعلى عاطف الطيب.. التى أعتقد أنها نشأت عن سوء تفاهم.. فأحداث الفيلم لا تحدث بالتأكيد فى عهد عبد الناصر كما يوحى بذلك تاريخ ٦٧ المكتوب على أحد الجدران.. ولقد أقسم لى مصور الفيلم سعيد شيمى أنها ١٩٧٨ وأنه هو الذى كتبها بنفسه وتصور أنها واضحة تماماً..

ولكن يبدو أن كتابة سعيد شيمي ليست مثل تصويره وهى التى أثارت كل هذه اللخبطة.. فالكتابة سريعة ومشوشة وهناك رقم زائد.. ولكنى تعمدت إعادة شريط الفيديو وتثبيت الكادر أكثر من مرة وتأكدت من أن التاريخ هو ١٩٧٨ فعلاً.. وإن كان هذا سيثير ضد الفيلم فريقاً آخر من الكتاب.. ولكن هذه نظرة ظالمة فى تقديرى من هذا الجانب أو ذاك.. لأن علينا فى كل الحالات أن نعتبر «البرىء» صرخة ضد القمع فى أى عهد وفى أى مكان حتى.. وهو فى هذه الحدود عمل جيد وشجاع حقاً.. فما بالك إذا كان الفيلم يدين فترة لابد أن ندينها جميعاً ونعمل على عدم تكرارها؟ ألا يصبح من حق هؤلاء الشبان أن نشجعهم وهم ينحتون طريقاً جديداً مختلفاً للسينما المصرية وسط الصخور بدلاً من أن نحبطهم فلا يبقى فى الساحة إلا التجار والمزيفون.. ونعود نحن لنشكو؟

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٦/١١/١.

أيوب الملك فى رحلة الاكتشاف..

لبلد نعرفه!

من عجائب السينما المصرية السبعة إنه فى الوقت الذى وصلت فيه أزمات هذه السينما إلى ذروتها ولم يعد أحد يذهب إلى أى فيلم مهما كانت قيمته.. بدأنا نرى الأفلام الجيدة جداً والمحترمة والتي تقول شيئاً وبلا أية توابل أو مغريات.. وكان المنتجين اختاروا هذا التوقيت بالذات ليخسروا فلوسهم.. أو كان هذه السينما العجيبة لا تسترد عقلها وتتوقف عن الطيش والحماقة إلا إذا «أخذت على دماغها»!

إنها ظاهرة غريبة أخرى من ظواهر السينما المصرية التي لم يمكن فهمها يوماً ولا إخضاعها لأي مقياس أو قاعدة من القواعد التى تنطبق عادة على أى سينما أخرى.. فلقد كنا نشكو دائماً من هبوط مستوى الأفلام والأفكار.. فلما انصرف الناس تماماً عن السينما بدأت الأفلام الجيدة والأفكار الكبيرة تدهشنا يوما بعد يوم.. ولكن لكى تموت هذه الأفلام تماماً فى دور العرض.. وكأن الجمهور يخرج لسانه لكل ما يقوله النقاد إذا كان يقرأهم أصلاً.. ولا أحد يقرأ بالطبع وليس للنقد أي دور فى السينما المصرية إلا الدور السلبى أحياناً.. بمعنى أنه نقد ردىء إلا فى النادر ونابع من ظروف سينما رديئة.. ولكن المشكلة فى الواقع ليس لها علاقة بالنقد ولا بكل هذه الأوهام وإنما هى أعمق من ذلك بكثير.. فركود السينما هو ظاهرة اجتماعية واقتصادية ونفسية - أو بالتحديد «مزاجية» - مرتبطة بعوامل كثيرة شديدة التشابك والتعقيد وليس هذا مجال عرضها على أى حال.. ولكن ليست لها علاقة مباشرة بالتأكيد بجودة الأفلام أو رداءتها.. وإلا خرجنا من هذه الظاهرة الأخيرة بنتيجة مرعبة فضلاً عن أنها خاطئة.. وهي أن جمهور السينما المصرية يريد الأفلام الرديئة.. وينصرف عن عمد عن الأفلام النظيفة أو المحترمة.. وقبل أن يهلل

المنتجون والمخرجون التجار فرحاً لهذه النتيجة أقول لهم أن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق وأن جمهورنا ليس «عجبة» بين جماهير السينما فى العالم وليس مريضاً ولا شاذاً.. وإلا فلماذا أصبح ينصرف الآن عن الأفلام السخيفة وحتى عن «الهيافات» و«الميلودرامات» الزاعقة التي كان يقبل عليها بحماس منذ سنوات قليلة؟

المسألة إذن ليست هى جودة الأفلام أو رداءتها.. وإنما هى وببساطة مسألة الظرف الاجتماعى والاقتصادى الذى يمر به متفرج الفيلم المصرى الآن.. وهذا موضوع أكبر وأعقد من أن نتناوله الآن وبسرعة..

ولكن وباختصار تنبأت وأنا أشاهد فيلم **«آه يا بلد»** فى عرض خاص بأنه يمكن أن يلاقى نفس مصير أفلام كثيرة جيدة ومحترمة لم يعطها الجمهور ما تستحق في عرضها التجارى.. فلم يخذل هذه الأفلام فقط وإنما خذلنا جميعاً كما خذل أى فنان جاد يريد أن يقول كلمة جيدة.. ومع ذلك فليس العيب فى الأفلام ولا فى الجمهور نفسه.. لأننى على العكس متفائل بأنها محنة عابرة تمر بها السينما المصرية الجادة الآن ولابد ستنتهى مع ظروف اجتماعية أفضل سيحققها المجتمع المصرى كله بالتأكيد فى كل مجالات الحياة والعمل والنشاط الأخرى حيث يزدهر كل شيء فتزدهر السينما وجمهور السينما بالضرورة..

وطوال مشاهدتى «آه يا بلد» فى عرضه الخاص كنت أحس أيضاً أننى أمام فيلم من إنتاج «القطاع العام».. والقطاع هنا ليس مجرد «ماركة مسجلة» تحدد نوع المنتج ومصدر الفلوس.. ولكنه روح وطابع عام ومستوى فى اختيار الموضوع والمخرج والممثلين وحتى أماكن التصوير ثم أسلوب التنفيذ وخدمة هذا كله بروح الإتقان والإخلاص وصنع الأشياء كما يجب وعلى أفضل مستوى ممكن ودون نظر لحساب الأرباح والخسائر وحده..

وفى «آه يا بلد.. » مثلاً يعود سعد الدين وهبة لأول مرة منذ سنوات عديدة كاتباً للقصة والسيناريو والحوار.. وليذكرنا لا بسجله المسرحى الحافل فقط وإنما حتي بأعماله فى السينما كواحد من أفضل من عملوا فى مجال السينما المصرية فى مرحلة ازدهارها التي لم تكن صدفة أنها كانت مرحلة القطاع العام أيضاً.. وأتصور أن سعد الدين وهبة هو «سينمائى قطاع عام» إذا صحت هذه التسمية ولا يستطيع أن يكون غير ذلك.. بمعنى أنه لا يستطيع أن يبدع للسينما إلا فى ظروف فنية وموضوعية وحتى إنتاجية راقية تسمح بخلق عمل راق..

ولقد كانت غلطة سعد الدين وهبة الكبري فى حق السينما المصرية - بل وفى حق نفسه أولاً - إنه كان أحد العناصر الجيدة التى تخلت عن هذه السينما فتركتها «للصنايعية» وأحياناً «للفواعلية» والاسطوات من الدرجة الثالثة وإلى العاشرة.. لكى يشغل نفسه عن هذا الفن المصري الراقى الذى يحتاجه كما يحتاج الكثيرين غيره.. لكى يشغل نفسه بأشياء «خارج دائرة الإبداع» لن تكون لها أبداً ومهما كانت قيمة «الإبداع» المجرد والذى لا يبقى غيره للفنان الحقيقى مهما حدث ومهما تقلبت الأوضاع والمناصب. وكلما تذكرت أن سعد الدين وهبة هو كاتب سيناريو وحوار **«الحرام»** وحتى لو لم يكن له غيره فى السينما المصرية.. أدركت حجم خسارة هذه السينما وهذا الرجل.. ولأننى مازلت أعتقد - وقد أكون رومانسياً مغرقاً فى الخيال - أن فيلماً واحداً جيداً.. أعظم وأخلد وأكثر قيمة من كل وظائف ومناصب السينما المصرية.. ولكنها وجهات نظر على أى حال!

و«آه يا بلد.. » هى صيحة التعجب والمرارة والألم التي نطلقها عادة ونحن ننتقد أشياء تدفعنا للحسرة والعجز عن صنع شيء فى نفس الوقت.. ولكنها صيحة تعكس مدى حبنا لهذا البلد الذى نتعجب منه والذى نريده أن يكون أفضل من ذلك بكثير.. بل أن المرارة لا تكون إلا بقدر الحب.. فالذين لا يحبون هم الذين لا يكترثون بالبلد ولا بما يحدث من حولهم وحتى لو انهار كل شيء مادامت مصالحهم «فى التمام» على حد التعبير السوقى الشائع.. ولكن الفنان لا يستطيع أن يكتفى بالفرجة.. وإنما سرعان ما يحول مرارته ودهشته إلى فن.. ومن هنا فإن **«آه يا بلد»** هو رحلة اكتشاف لأوضاع بلد ريفى صغير قد يكون البرلس وقد يكون طنطا وقد يكون أى مدينة أو قرية مصرية.. فالمكان هنا هو «البلد» بمعناه الخاص والعام معاً.. ومن هنا يمكن أن تكون المعالجة «كلاسيكية».. بمعنى أنها تستخلص الكل والشامل والقادر على البقاء فى أى زمان ومكان من أوضاع القرية المصرية مهما تغيرت الأسماء والأشكال من قيم فساد وتسلط يضعها سعد الدين وهبة فى مواجهة القيم الأساسية الراسخة فى الإنسان المصرى وهى قيم «كلاسيكية» بنفس المعنى وكما تتجسد هذه المرة فى «عم أيوب» الذى جسده (فريد شوقى) بكل ملامح وتاريخ ومزايا وعيوب الشخصية المصرية كما ترسبت عبر تاريخنا كله.. وإلى جانبه حسين فهمى الشاب المثقف الرافض لكل ما حوله والمتأفف من كل شيء إلى حد الهجرة هرباً من هذا كله.. وليلى علوي الفلاحة الشابة التي تحارب وحدها معركة ضارية من أجل الحفاظ

على كل مـا تبقى لها من قـيم مـصرية أيضـاً.. بينمـا تكون الأطراف الأخـرى من الصراع هي السلطة فى الريف المصرى بأشكالها التقليدية - أى الكلاسيكية أيضاً - سواء السيطرة الإقطاعية المالية كما تتجسد فى «كبير الناحية» أنور إسماعيل أو ما يدور حول هذا «القطب» عادة من سلطات بوليسية وإدارية ودينية وحيث نرى دائماً رجل الدين ورجل البوليس فى خدمة «التركيبة» السائدة.. ووسط سلبية الفلاحين وانشغالهم بهمومهم اليومية مكتفين «بالفرجة» على ما يحدث..

فكثير من «مفردات» الفيلم ترددت إذن فى مسرحيات سعد الدين وهبة التي نعرفها لأنها مفردات تشغله فى كل أعماله.. ولأنها مفردات ثابتة أو «كلاسيكية» كما يراها فى «تركيبة» الريف المصرى.. والفيلم بهذا المفهوم يستند إلي واقع اجتماعى بل وسياسى واضح.. وإن كان يأخذ هذه المرة شكل أو «فورم» رحلة الاكتشاف.. فهو يضعنا فى مكان حسين فهمى المحامى الشاب الذى مات أبوه ففقد كل ما يربطه بهذا «البلد» بعد أن هاجر إخوته إلى بلاد أخرى.. فيقرر هو أيضاً أن يبيع قطعة الأرض التي بقيت له ليلحق بهم.. ولكنه من خلال لقاء الصدفة مع «عم أيوب» - فريد شوقى - يبدأ رحلة اكتشاف عجيبة ومذهلة لحقيقة ما يجرى مما كان هو بعيداً عنه طول الوقت.. وكأنه يكتشف بلداً آخر.. ولكنه نفس البلد.. ونفس الواقع.. بنفس الأوضاع المترابطة والتى تؤدى إلى حقيقة اجتماعية واحدة.. ولكن تتغير فقط الأسماء والأشكال ومواقع الخلل..

وقائد الرحلة «ودليلها» كأى رحلة اكتشاف من القاهرة إلي أعماق الريف هو فريد شوقى أو عم أيوب.. نموذج نمطى نجده فى الريف المصرى كثيراً للرجل الذى يختزن كل خبرة المصريين وتجاربهم عبر آلاف السنين.. وهو يحمل فى نفس الوقت كل سلبياتهم وإيجابياتهم.. فهو نفسه الذى تقلب كثيراً بين الصواب والخطأ ومن التكسب من الإنجليز إلى نسف معسكراتهم.. وهو الذى ترك نفسه للغيبوبة والضياع بين القرى غائباً عن واقعه تائهاً عنه لكى يتحكم به الآخرون بينما يبحث هو عن المكاسب الوقتية الصغيرة - نسبة العشرة فى المائة مثلاً التى يطلبها من حسين فهمى - ولكنه هو نفسه الذى يملك القدرة دائماً على أن «يفيق» فى الوقت المناسب ليستعيد أفضل ما فى جوهر الشخصية المصرية: التماسك الغريزى ولو متأخراً فى وجه الفساد والقهر والتسلط والقدرة على الرفض والتصدى والإنحياز التلقائى لقيم العدالة والخير وإلى حد الموت نفسه..



«آه يا بلد آه» - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

ومن هنا أتصور أن أيوب هذا هو تجسيد للضمير المصرى الفعال واليقظ مهما شاخ وبدا كما لو كان قد ذهب في الغيبوبة تماماً.. ثم هذه القدرة الفذة على التماسك والبقاء والحياة من جديد..

وهو فى هذا الفيلم وفى نفس الوقت وسيلة لاستعراض تاريخ مصر القريب كله ومنذ الاحتلال الإنجليزى قبل ثورة يوليو وحتى اليوم.. وحيث يقدم الفيلم من خلاله وبذكاء «بانوراما» لكل التحولات التى حدثت يميناً ويساراً وكل الشعارات التي سارت ولم تسفر عن شيء إلا ما نحن عليه فعلاً من سلبيات وإيجابيات لابد من مواجهتها بالعقل أولاً ثم بالقدرة على الرفض.. وأتصور أن نهاية الفيلم بزواج المحامى الشاب من الفلاحة ليس سوى حلم أو «فانتازى» يمكن أن نرى فيه «الترموس» وعلبة «الكلينكس» في الريف المصرى.. فهذه هي دعوة الفيلم وحلمه بتحقيق غد أفضل مما يحدث الآن.. ولا يمكن أن يكون زواجا واقعياً كأى نهاية سعيدة لأى فيلم ساذج.

هذا النسيج البارع الأقرب إلى «الملحمى» والذى نسجه سعد الدين وهبة مستعيداً حرفيته القديمة يعيبه التطويل الشديد فى بعض المواقع وبعض الإضافات التي لا

لزوم لها والتي أدت إلى ترهل النص السينمائى أحياناً.. فكل الجزء الأول عن تفاصيل موت الأب ومراسم دفنه كان يمكن اختزالها إلى جملة واحدة نعرف منها الخبر لندخل إلي الموضوع مباشرة. إن هذا الشاب مات أبوه فقرر أن يبيع أرضه لكى يهاجر.. وكثير من تفاصيل رحلة فريد شوقى وحسين فهمى بين القرى كانت أقرب إلى «حواديت» أو نوادر الريف التي أطالت «الحكى» وهبطت بالإيقاع على حساب الموضوع الرئيسى.. مثل حادثة الفلاح الذى يريد أن يركب الأوتوبيس مع البقرة أو «العجل» – ولا مؤاخذة – ليبيعه فى سوق المدينة.. وأتصور أن مونتاج رشيدة عبد السلام لو اختزل فصلين من هذا الفيلم لأصبح أكثر تماسكاً ولأزداد إيقاعه تدفقاً.. فضلاً عن غلبة الحوار الكثير على السرد السينمائى خصوصاً فى المشاهد التى كان بناؤها مسرحياً بطبعه فتوقفت فيها الحركة بأكثر حتى مما يتطلب الموقف دراميا.. مثل مشهد تعريف فريد شوقى لحسين فهمى «بالسنيورة» تحية كاريوكا لأول مرة وكثير من المواقف الأخرى التى تجمدت على مسامع حوارية بحتة.. خصوصاً وقد عجز حسين كمال على العثور على حلول سينمائية لهذه المواقف وهو يتراجع فى هذا الفيلم خطوة عن **«قفص الحريم»** ليبدو أقل «سينما» حتى فى حدود حركة الكاميرا التى لم نحس بها فى مشاهد كانت تقتضى ذلك ولكنها تحولت إلى لقطات طويلة ثابتة بلا قطع يفرضه طول الحوار نفسه ودون حتى التنويع داخل اللقطة الواحدة الطويلة بحركة الكاميرا إذا كان القطع صعباً لأسباب إنتاجية مثلاً..

وإذا كان لابد من «الإشادة» بديكور غسان سالم فى ثانى فيلم أراه له بعد **«شارع السد»** لولا بعض «الاتساع السينمائى» فى بعض حجرات الريف.. وبمستوى التصوير لكمال كريم الذى تفوق جداً فى مشاهد النهار الخارجى وساعدته فى ذلك تكوينات حسين كمال كمخرج حساس لتشكيل الصورة وإن كانت الإضاءة قد أفلتت أحياناً فى مشاهد الليل الداخلى كعادة السينما المصرية.. فإنه لابد من «الإشارة» إلى أن النصف الأول من الفيلم ذكرنا بشكل ما «بالمفتش العام» بل و«بالمحروسة٨٥» أحياناً.. بينما ذكرنا النصف الثانى «بزوربا اليونانى» ليس من خلال شخصية فريد شوقى فقط بل ومن خلال شخصية «بوبولينا» التى لعبتها باقتدار كبير تحية كاريوكا.. ولكن حتى هذا ليس عيباً فى أى فيلم.. بل أنه قد يكون ميزة فيه لأنه يكون قد ارتقى إلى مستوى تذكيرنا بأعمال كلاسيكية وشخصيات خالدة لأنها كانت

تلخيصاً لأعمق وأبقى ما فى الشخصية الإنسانية نفسها فى أى مكان وزمان.. وفى تقديرى أن الفيصل يصبح هو قدرة الفنان على التعبير عما هو «مصرى» وصادق ومقنع فى هذه الشخصيات.. وأشهد لسعد الدين وهبة بأنه نجح فى ذلك إلى حد كبير وقدم لنا فيلماً من أفضل وأعمق – وأجرأ أيضاً – ما شاهدناه في السنوات الأخيرة.. فلقد أصبحت هذه الكلمات الجيدة والجريئة فى مواجهة واقعنا مطلوبة الآن أكثر من أى وقت آخر..

وإذا كان التمثيل هو أهم عناصر هذا النوع من الموضوعات التي تقوم على توصيل الأفكار أساساً فإما تقنعك أو لا تقنعك.. فلقد كان حسين فهمى وليلى علوى حتى وهى تلعب دور الفلاحة فى مكانهما الطبيعى ليقنع تماماً وفى حدود الدور والشخصية المرسومة لكل منهما.. ويحسب لحسين كمال إنه أعاد اكتشاف تحية كاريوكا التى تعود لتذكرنا إنها كانت دائماً ومازالت واحدة من أفضل ممثلات مصر .. كما إنه أعاد اكتشاف فريد شوقى الذى اكتشف نفسه أولاً فتذكر أنه «الملك» حقاً.. وأنه ضيع موهبته الحقيقية وخبرته الطويلة الخطيرة فى سَيل من الأفلام لم تكن تستحق حتى اسمه.. ولكنه فى **«آه يا بلد آه»** يعتذر – لنفسه أولاً أيضاً – ثم لنا جميعاً عن كل أخطائه السابقة ليعود هذا الممثل العظيم الذى اكتملت خبرته «وتعتقت» تماماً فأصبح هو روح الفيلم وبطله الوحيد الذى يقوم حوله البناء كله.. وهو يؤدى دوراً صعباً جداً يحتاج لممثل غير عادى ويؤدى كل المراحل وكل التحولات وكل المشاعر بحساسية وإنسانية وفهم حار يبعث الوهج والصدق فى كل كلمة ولفتة وإيماءة.. ويكفيه مشهد المواجهة الأخيرة مع حسين فهمى ليؤكد أنه ممثل على مستوى عالمى.. ولكن يكفى أنه فريد شوقى.. فمرحباً بعودة «الملك»!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٥/١١/١٩٨٦.

«الطاحونة» الجزائرية دارت بالفرنسية

عرض الفيلم الجزائرى **«الطاحونة»** فى مهرجان القاهرة وسط اهتمام خاص ليس فقط لأن مخرجه أحمد راشدى أحد أهم مخرجى السينما الجزائرية المجهولة فى مصر للأسف.. وهو الاسم الثانى الكبير فى هذه السينما بعد الأخضر حامينا.. وإنما أيضاً لأن بطل «الطاحونة» هو عزت العلايلى فضلاً عن أن الممثل المصرى حسن مصطفى يلعب أحد أدواره.. وكنا نعرف أيضاً أن الفيلم فاز بالجائزة الثانية من مهرجان قرطاج الأخير ولكن أحمد راشدى رفض استلام الجائزة احتجاجاً على منح الجائزة الأولى «لريح السد» التونسى كما قرأنا.. ولهذه الأسباب احتشدنا جميعاً لرؤية «الطاحونة» ولكن ليذكرنا الفيلم بإحدى أغرب مآسى السينما العربية.. فهى مأساة مكتملة بلاشك أن يفهم المشاهد المصرى الأفلام الأمريكية والهندية وأفلام الكاراتيه أياً كانت تفاهة موضوعاتها.. ثم لا يفهم فيلماً عربياً قادماً من الجزائر لأنه يعجز عن فهم لغتها رغم أن «المفروض» أنها لغة عربية.. والمذهل أكثر أن ترسل الجزائر نفسها أحد أفلامها إلى جمهور عربى فى القاهرة وعليه ترجمة فرنسية وليست حتى الإنجليزية التي يعرفها مصريون كثيرون.. ولقد كنت أحس شخصياً بحزن كبير وأنا مضطر لمتابعة الترجمة الفرنسية على الشريط لكى أفهم بقدر ما أستطيع بدلاً من آن أتابع الحوار الأصلى لفيلم عربى.. وهى مشكلة قديمة جداً تجعل سينما المغرب العربى كله معزولة عن كل الجمهور العربى لصعوبة لهجتها الجبلية.. ولأن سينمائى المغرب العربى مهتمون أساساً بمخاطبة الجمهور الفرنسى بدلاً من اهتمامهم بالوصول إلى أى متفرج عربى فى أى مكان.. فهل من المستحيل حقاً الوصول إلى «لغة مشتركة» ولو بالترجمة العربية على الأفلام لتحقيق التبادل الضرورى بين سينما الدول العربية شرقاً وغرباً بينما الجميع يدعون أنهم «أمة عربية واحدة»؟

ولا أدعى بعد ذلك أننى فهمت «الطاحونة» تماما.. ولكن ما فهمته يقول إنه فيلم هام جداً لأنه يتحدث عن أوضاع الجزائر بعد الاستقلال وينتقد بجرأة أخطاء التطبيق الاشتراكى وتأميم الممتلكات الاجنبية دون أن تكون الاجهزة الوطنية قادرة على إدارتها.. كما ينتقد الفيلم خلافات الحزب والسلطات المحلية التى تصنع القرارات من الإدارة المركزية فى العاصمة دون مشاركة حقيقية أو فهم لطبيعة المشكلات أو احترام لاحتياجات الناس وضد شعارات الديمقراطية المعلنة.. ومن خلال فكرة رئيسية تتركز حول الاستعدادات التى تحشد كل ما يشغل الاجهزة المسئولة .. ثم ينهار كل شىء لزيارة مسئول كبير لهذه المنطقة وكان هذه الزيارة هى كل ما يشغل الأجهزة المسئولة ثم ينهار كل شىء عندما تلغى هذه الزيارة فى آخر لحظة ويعود كل شىء إلى أصله.. الفيلم جرىء حقاً وجديد على السينما الجزائرية الأقرب إلى «الحكومية».. ولكنه يقدم فكرة خطيرة حقاً لو كان ما فهمته صحيحاً.. فأظرف شخصية في الفيلم هو العجوز الفرنسى فيلكس فابر المستوطن فى الجزائر وصاحب الطاحونة التى صدر قرار بتأميمها والذى يترك الجزائر عائداً إلى بلاده وسط حزن الجميع ومع الإشارة إلى فشل تجربة التأميم وكأن الفرنسيين هم الذين صنعوا للجزائر مرافقها وعجز الجزائريون عن إدارتها.. فإذا تذكرنا أن هذه كانت تقريباً نفس فكرة الفيلم الجزائرى الآخر **«الصورة الأخيرة»** للأخضر حامينا.. لأصبح من حقنا أن نتساءل بدهشة وفزع: هل أصبحت السينما الجزائرية إذن تبكى بحرقة على رحيل اليهود.. والمستوطنين الفرنسيين أيضاً؟

من الناحية السينمائية يمكن القول بأن لأحمد راشدى نفسه أفلاماً أفضل فنياً من «الطاحونة» رغم الإمكانيات الضخمة التى حشدت له.. فهو فيلم حوار أساسا يعتمد على المناقشات والاجتماعات الطويلة ومكالمات التليفون التي لا تنقطع.. فإذا كان قد فاز بالجائزة الثانية فى قرطاج فيمكن القول أيضاً وبدون أى تحيز أن **«الطوق والأسورة»** لخيرى بشارة الذى لم يفز بشىء كانت لغته السينمائية أرقى بكثير!.

– مجلة «الإذاعة والتيفزيون» – ١٩٨٦/١٢/٢٧.

لماذا وصل تقرير دريد لحام إلى الناس..

بكل هذا الدفء!

فى فيلم **«التقرير»** يعود دريد لحام فى ثانى فيلم يخرجه عن سيناريو لرفيقه فى العمل الفنى فى السنوات الأخيرة محمد الماغوط إلى القضايا التى تلمس أوتاراً مشتركة في الواقع العربى كله.. ولهذا يحقق «التقرير» كما حقق **«الحدود»** من قبل هذا التجاوب الكبير مع الجماهير - حتى البسيطة منها - فى أى بلد عربى.. لأن دريد والماغوط بحسهما الواعى يلتقطان أكثر الظواهر عمومية في المجتمع العربى كله الآن والتى يمكن اعتبارها «هموماً شائعة» لا تتعلق ببلد واحد ثم يعبران عنها بأبسط الوسائل وأسرعها وصولاً إلى الناس.. معتمدين أولاً على الكوميديا وهى أكثر الأساليب الفنية قرباً من المشاهد العربى العادى خصوصاً في هذا الوقت الذى «تجهمت» فيه الأمور إلى أقصى حد فى المنطقة العربية كلها وأصبحت البسمة سلعة شحيحة فى واقع مكتئب!

وتقوم أفلام دريد لحام بعد ذلك - وكما قامت بعض مسرحياته من قبل - على النقد الاجتماعى اللاذع.. بل والسياسى أحياناً .. وهو نقد يحتاجه المشاهد العربى الآن أيضاً ربما أكثر من أى وقت مضى بعد أن أصبح عاجزاً عن فهم كثير مما يحدث حوله داخل بلاده أو خارجها.. وفى غياب وسائل تعبير أخرى عن الغضب تملك السينما مساحة أرحب من الحرية أحياناً باعتبارها «فن فرجة» من الدرجة الثالثة لا تشكل خطورة جادة لدى بعض الأنظمة العربية من ناحية.. ويستخدمها البعض الآخر بذكاء للتنفيس عن البخار المحبوس - والمحسوب أيضاً - من ناحية أخرى.. وربما على ظن أن التعبير من خلال صور متحركة ملونة على الشاشة ينتهى تأثيرها بمجرد انتهاء الفيلم.. هو أفضل بكثير من التعبير بوسائل أخرى أكثر

تأثيراً.. وهو ظن خاطئ بالطبع إذا أدرك البعض معنى السينما أصلاً..

على المستوي الفنى يستخدم ثنائى دريد والماغوط - فى فيلميهما هذين على الأقل - أساليب سينمائية شديدة البساطة والشعبية.. النكتة - الحركية أو اللفظية - والتى قد تصل إلي حد «الفارس».. والأغنية والرقصة لو لزم الأمر.. وشعبية النجم فى قصة سهلة وواضحة للجميع ومع «تجهيل» البلد الذى تقع فيه الأحداث حتى لا تنطبق على بلد بعينه فتتسع أكثر مساحة حرية التعبير.. وتكتسب الرموز السهلة عمومية أكثر فى نفس الوقت..

ومن هنا يمكن أن يكون هذا الاتجاه الذى بدأه دريد لحام ومحمد الماغوط فى «الحدود» و«التقرير» اكتشافاً جديداً شديد الذكاء فى السينما العربية كلها وليست السورية بالتحديد.. وأياً كان اتفاق البعض أو اختلافهم على المستوى الموضوعى بل والسينمائى لهذا الاتجاه - لو كان اتجاهاً بالفعل تتبعه أفلام أخرى من نفس النوع - فلا يمكن الخلاف حول أهميته وتأثيره الإيجابى على الأقل من زاوية القدرة على الوصول بأسرع الأساليب إلى المشاهد العربى فى أى بلد.. بل لعلها صيغة مبتكرة تحل من حيث لا نتوقع المعادلة الصعبة التى واجهتها مدارس واتجاهات السينما العربية كلها - بما فيها السينما المصرية أعرقها وأرسخها تقليداً - والتى كانت تبحث دائماً عن وسيلة لقول أشياء جادة لجمهورها من خلال قالب جماهيرى مضمون النجاح.. ومن هنا فنحن نرحب بسينما دريد لحام إلي أقصى حد ونتمنى لها الاستمرار والنجاح.. لأن القضايا الفكرية فيها أهم بكثير من القضايا السينمائية - بمعنى الفنية والجمالية - إذا كان لابد من الفصل بين الاثنين والاختيار.

والآن.. ما الذى نجده فى «التقرير» لو طبقنا عليه هذه الأفكار العامة؟

فى بلد غير محدد وإن كان بلداً عربياً يصر المستشار «عزمى بك» - دريد لحام - على أن يكون إنساناً عادياً بينما يبدو فى نظر الجميع إنساناً شاذاً لمجرد أنه مصمم على أن تسير الأمور كما يجب فى زمن أصبح فيه كل شيء معوجاً.. فهو موظف مسئول ورقيق وشريف كحد السيف يرفض مظاهر الخلل والوساطة والفساد من حوله.. ولذلك يبدو متناقضاً مع كل من حوله باستثناء سكرتيرته رغدة وأسرته الصغيرة المكونة من زوجته - منى واصف - وابنته التلميذة الشابة - الممثلة اللبنانية كريستين - وهن كل عالمه المؤمن به وكل جيشه الذى يحارب به.. ويبدأ أول صراع

بين المستشار المستقيم الذى يبدو شبحاً من عالم سحيق كالديناصور وبين أصحاب المصالح حين يصرون على الاستيلاء على قطعة أرض فى وسط المدينة ليحولها إلى عمارات وسوبر ماركت. بينما يصر هو على أن تصبح حديقة عامة يتنفس فيها الناس.. وهو يرفض كل أشكال الإغراء والتهديد معاً.. متصوراً أن مبادئه وحدها مادامت سليمة يمكن أن تحميه.. فيصبح فارساً وحيداً يحارب طواحين الهواء كأى «دون كيشوت» فى أى مجتمع.

وفى سخرية مريرة لاذعة يمضى جزء كبير من بداية الفيلم مع مشروع مجرد افتتاح «حنفية».. فهى تتحول إلى مشروع ضخم يقصون له الشريط ويقيمون الاحتفالات والطبل والزمر والأهازيج.. وينتقد دريد لحام كثيراً من المواقف والأوضاع المشابهة «لاحتفال الحنفية» هذا والشائعة فى كل البلاد المتخلفة التى تنفق نصف عمرها فى الأوهام ولكن تبدد عليها نصف ميزانيتها فى نفس الوقت.. فحول مجرد «الحنفية» التي انقطعت آخر قطرة ماء بها بمجرد انتهاء مراسم الافتتاح.. أقيم مشروع سياحى وفندق و«مقصف» يقدم الرقص والغناء لأى «زبون» يسوقه حظه التعس إليه.. ويرقب «عزمى بك» أو دريد لحام كل هذا وكأنه قادم من كوكب آخر .. فكل ماحوله عبث يستعصى على الفهم.. والناس ما بين الغيبوبة واليقظة الكاملة لأنتهاز كل فرصة لبيع الهواء نفسه بعد تعبئته فى زجاجات.. وفى هذا الجزء يستخدم دريد لحام حسه الذكى فى فهم المشاهد العربى فيقدم له الرقص والغناء والموقف الساخر والنقد اللاذع فى جرعات مكثفة متوالية لا يكاد يلتقط معها أنفاسه..

ثم يحدث ما لابد أن نتوقعه حين ينجح الأذكياء الذين يريدون الاستيلاء على أرض المنتزه الشعبى فى تحويله فعلاً إلى عمارات سكنية وسوبر ماركت رغم معارضة المستشار «عزمى بك» ومقاومته المستميتة والعنيدة لكل ضغوط «ورجوات» رؤسائه وإلى أعلى مستوى.. فيتصرف هو التصرف الوحيد الأحمق الذى لابد أن نتوقعه من أى «دون كيشوت» مثالى سابح فى تهاويم لا وجود لها إلا في خياله.. يقدم استقالته متصوراً أن الدنيا ستنقلب.. وأن دولاب العمل في الكون كله لا يمكن أن يستقيم بدونه.. وأن وفود المسئولين ستهرع إلى بيته لتستعطفه أن يعدل عن استقالته.. وأن الخبر سيرج الدنيا ويحتل الصفحات الأولى ونشرات التليفزيون.. ويقدم دريد لحام أفضل أجزاء الفيلم كتابة وإخراجاً وتمثيلاً فى المشاهد المتتابعة له



«التقرير» - إخراج دريد لحام - سوريا - ١٩٨٦

وهو ينتظر الضجة التي ستثيرها استقالته والشروط التي سيفرضها لعودته.. وإلى أن يكتشف أن شيئاً من هذا لا يحدث على الإطلاق.. فلم تتحرك شعرة لاختفائه في هذه المملكة الوهمية - والواقعية جداً في نفس الوقت - بل أن الجميع يرحبون باستقالة السيد المستشار ويقبلونها فوراً لأن شيئاً في «بنيان مرصوص» كهذا لا يختل لغياب أحد.. وأمثال المستشار عزمي بالذات!

ويرسم الفيلم رسماً رائعاً لحالة التحول والضياع المريرة التي واجهها المستشار حين اكتشف أن كل تصوراته المثالية عن الخطأ والصواب كانت أكذوبة.. فيقرر مواجهة الجنون بالجنون.. ويتخذ قراراً طائشاً بأن يصلح ما فسد من أمر الناس بيده.. ويصحب سكرتيرته المخلصة - آخر جنود فيلقه المهزوم - وينزل إلى الشوارع ليسجل مخالفات الجميع في «تقرير» يرفعه إلى المسئولين متصوراً أنهم لا يعلمون.. وأن المشكلة فقط هي أن يبلغهم أحد.. وفي مشاهد بالغة الذكاء والطرافة يسجل في تقريره كل الأخطاء والانحرافات التي تصادفه.. وتكون هذه آخر معارك دون كيشوت ضد طواحين الهواء.. فهي بعد أن ينهي تقريره يذهب ليعلنه على الجميع.. وأين يكون الجميع إلا في «ماتش كورة»؟

فى الطريق إلي الاستاد يلجأ دريد لحام إلى الفانتازيا ليتصاعد بجرعة النقد إلى ما يشبه «التحريض» بإلهاب حماس الناس.. والناس هذه المرة هم جمهوره هو فى الصالة.. فهو يستخدم نشيد سيد درويش المصرى «بلادى بلادى» بذكاء قومى محسوب.. كما يستخدم النكتة السياسية فى مشهد المحكمة سواء بالصورة: التليفون الموضوع على منصة القاضى ليتلقى منه أوامر بتخفيف الحكم على الشاب الذى دهم الطفل بسيارته والذى يتضح أنه ابن مسئول كبير لابد من تبرئته.. أو النكتة اللفظية التي تحقق تأثيراً مباشراً خارقاً لدى الجمهور العربى.. كأن تقول رغدة لهذا الشاب المتهم الذى يقول إنه لم يأخذ جنوب لبنان فى المدرسة: «إسرائيل أخدته وانتو لسه ما خدتوهوش؟!» فتضج الصالة بالتصفيق.. ثم يمزج دريد الفانتازيا بالرمز المباشر يستنكف حتى أن يستخدم الكلمات المكتوبة.. فهو يرتدى خوذة صلاح الدين ويركب جواده وينطلق لتحرير «فلسطين» التى نراها مكتوبة على سهم في الصحراء.. فتضج الصالة بالحماس الجنونى.. ثم يحشد كل رموز الخير والمقاومة فى رموز واضحة لمحاربة الفساد.. فالشاعر يمسك قلماً ضخماً يوجهه فى صدر الأشرار كأنه رمح.. والفيلم يبلغ ذروته فى هذا الجزء الذى انطلق فيه خيال الماغوط ودريد وجرأتهما على استخدام كل أدوات التعبير إلى أقصى حد وأياً كانت مباشرتها أو سذاجتها أحياناً.. فالفيلم عندما ينهى هذه الشخصية الرومانتيكية النهاية الوحيدة التي لابد أن تنتهى بها جثة هامدة تحت أقدام اللاعبين والجمهور الغائب عن الوعى وقد تطايرت أوراق «التقرير» في الهواء دون أن يقرأها أحد لأنها لم تصل إلى حد.. يستخدم نهاية تشحن الناس بالحماس من خلال الأناشيد.. وهكذا لم يترك دريد لحام أسلوباً من أساليب «التوصيل» لجماهير بسيطة بطبعها وسريعة الانفعال العاطفى دون أن يستخدمه حتى لو استخدم دروس كتاب «المطالعة الرشيدة»..

ومن حيث التقييم السينمائى فلست شخصياً ضد ذلك.. فلقد شحنت أنا نفسى شحنة حماسية وعاطفية لا حدود لها وكأى متفرج عادى.. لأننا مع دريد لحام بصدد رسالة محددة مطلوب توصيلها لجمهور محدد فى ظروف محددة.. وأى سفسطة نقدية أو «تكنيكية» خارج هذا الإطار لا مكان لها.. وصحيح أن «التقرير» استخدم لتوصيل رسالته مزيجاً فريداً من فنون «الإيفية» اللفظى والحركى المعروفة فى المسرح الشعبى المصرى وبما يقترب من «الكاباريه السياسى» وهو نوع شائع

ومعترف به في المسرح الانتقادي في أوروبا.. وصحيح أن الرموز والإيحاءات المباشرة غلبت على الحلول السينمائية.. ولكن ما الذي يمنع.. أن المباشرة تصبح مطلوبة أحياناً إذا كانت هي أسرع وأضمن الأساليب لتوصيل الفكرة لجمهور معين وبأبسط أدوات السينما حتى تحقق هذا التوصيل.. ولابد من تقييم «إخراج» دريد لحام في هذه الحدود وفي هذا الإطار حيث لا تصبح السينما بالمعنى الشكلي أو الحرفي هي الهدف في ذاتها.. كما لا يمكن إنكار قدراته الفذة كممثل كوميدي ذي طابع خاص وفذ له هذا الحضور القوي والتأثير الفوري الكاسح على الجمهور حتى أصبح دريد لحام بطلاً شعبياً مصرياً يحتشد الناس في القاهرة لأفلامه كما يحتشدون في دمشق لأنه أصبح بفيلمين فقط يمثل معنى ورمزاً لدى أبسط متفرج يذهب إليه لأنه يتوقع أن يقدم له شيئاً مختلفاً وجديداً وله معنى.. وهذا نجاح كاسح لأي فنان عربي وفي هذه الظروف بالذات.. وإلى جانب دريد بحضوره الطاغي تدهشنا رغدة للمرة الثانية «بتوهجها» في أفلامه بالذات حتى أصبحنا لا نتخيله بدونها فلماذا لا تلتقط الأفلام المصرية منها إذن هذا التوهج؟ وهل المشكلة في رغدة نفسها أم في هذه الأفلام؟ لابد من الإشارة أيضاً إلى الممثلة الجديدة الشابة كريستين التي لعبت دور ابنة دريد لحام بعفوية طفولية جميلة وقادرة.. وبعد.. فأهلاً بدريد وفن دريد في بلده مصر!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٦/١٢/٢٧.

مقالات عام: ١٩٨٧

أفلام مصرية شاركت فى المهرجان

من الرجل الذى حاول أن يقهر الزمن

الى اقزام السينما الذين ليسوا كذلك

لا يمكن أن ينتهى الحديث عن مهرجان القاهرة الدولى قبل أن نتحدث عن السينما المصرية نفسها كما اشتركت فى هذا المهرجان .. فهو مازال الفرصة «العلنية» أو «العامة» الوحيدة لتأمل أو تحليل هذه السينما من سنة الى سنة بعد مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى يناقش أفضل الانتاج المصرى من خلال عمليات اختيار وتصفية متوالية ثم من خلال مسابقة ولجنة تحكيم وجوائز .. ولكن تقييم «جمعية الفيلم» للسينما المصرية فى مهرجانها السنوى يظل محدودا بالدائرة الخاصة لأعضاء الجمعية وضيوفها بينما يتيح مهرجان القاهرة الفرصة للجمهور العام فى دور العرض لرؤية أحدث الأفلام المصرية وسط تيارات السينما القادمة من العالم كله .. والمسألة كلها تثير الدهشة بالتأكيد والتساؤل حول اقامتنا لمهرجان دولى استمر الآن أحد عشر عاما بينما لم يهتم أحد باقامة مهرجان «محلى» متواضع لتقييم السينما المصرية نفسها تقييما جادا وموضوعيا.. فحتى «مسابقة الدولة» التى تمنح جوائز للأفلام المصرية تقام سنة وتتوقف عشر سنوات وتجرى فى عروض «سرية» مغلقة على لجان التحكيم دون أن تعرض على الجمهور !

من هنا جاءت أهمية مشاركة الأفلام المصرية فى مهرجان القاهرة الدولى.. وهى تجربة يرجع الفضل فيها لكمال الملاخ مؤسس المهرجان وأطلق عليها «ليالى السينما المصرية».. ولكنه ترك بعض معاونيه الأفاضل من المتسلقين على كل مناسبة ومهرجان يفسدونها بالجوائز التى كانوا يخترعونها لمن يدفعون لهم شخصيا حتى

جعلوا «ليالى السينما المصرية» هذه «ليالى سوداء» - بعيدا عنك - فى مهرجان الاسكندرية الأخير على النحو الذى يعرفه الجميع .. والذى أدى الى ايقاف مهرجانات كمال الملاخ نفسها.. بينما ظل هؤلاء «المعاونون» الاشاوش يتاجرون بأى شيء آخر دون أن يخسروا شيئا ! .

ولقد كان جميلا أن تحتفظ الادارة الجديدة للمهرجان «بليالى السينما المصرية» التى كان لابد لها أن تطورها وتخلصها من عيوبها التى كانت دائما هى أسوأ ما فى مهرجان القاهرة منذ قيامه والتى كانت كثيرا ما تشوه الجهد الكبير الذى يبذل فى هذا المهرجان .. خصوصا بعد أن تخلص المهرجان الجديد من أصحاب المصلحة الشخصية فى منح الجوائز لهذا أو لهذه .. ولكن ما حدث بعد عامين من التجربة الجديدة التى حققت ايجابيات و «ترميمات» لا يمكن انكارها هو أن ظلت الأفلام المصرية المشتركة فى مهرجان القاهرة هى المشكلة الرئيسية فيه .

ولا يمكن بالطبع المطالبة بالوصول الى أفضل الحلول خلال عامين .. ولكن المطلوب الآن هو دراسة أفضل الوسائل لمشاركة الأفلام المصرية فى المهرجان الدولى خاصة ونحن أمامنا سنة كاملة للتفكير والاعداد الجيد للمهرجان القادم ..

وتتركز المشاركة المصرية فى جانبين . الأفلام المشتركة فى البرنامج الرسمى للمهرجان .. أى التى تعرض مع الأفلام العالمية الأخرى التى تعتبر أفضل ما يقدمه المهرجان لجمهوره.. وهو القسم الذى سيصبح «المسابقة الرسمية» فى حالة السماح بعودة هذه المسابقة .. وطبيعى الا يتجاوز اشتراكنا - سواء بمسابقة أو بدونها - ثلاثة أفلام مصرية ومن خلال اختيار جاد جدا لأفضل انتاجنا على مدى العام وبحيث لا تتدخل أى خواطر أو مجاملات فى هذا الاختيار حتى نقدم للعالم أفضل مستوى للسينما المصرية .

ولكن ما حدث هذا العام أن أحدا لم يعرف بالتحديد ما هى الأفلام المصرية التى كانت مشتركة رسميا فى المهرجان .. فلقد قيل فى البداية أنها لن تتجاوز فيلمين .. ثم قيل ثلاثة .. ثم قيل أن المساومات «والحلول الوسط» وصلت بها الى ستة أفلام.. ثم كان الاغرب من هذا أن ترشح أفلام لم تخرج من المعمل بعد وبالتالى لم يشاهدها أحد حتى يحكم على مدى جودتها .. ولمجرد أسماء صانعيها .. وهذا خطأ بالطبع لابد من تحاشيه فى الأعوام القادمة .. فليس لدينا فيللينى أو برجمان الى هذا الحد بحيث يصبح مجرد اسمه ضمانا للجودة .

الجانب الثانى للأشتراك المصرى فى المهرجان هو الأفلام التى تعرض فيما يسمى «ليالى السينما المصرية» والتى يقال أنها أقرب الى العروض التجارية لأفلام جديدة يمكن أن تحقق للمهرجان ايرادا يغطى به جزءا من تكاليفه.. ويتصور البعض بالتالى أنه لا يهم فيها المستوى.. وهذا خطأ كبير أيضا لأن مجرد عرضها فى اطار مهرجان دولى ولو فى برنامج على هامش هذا المهرجان.. يفرض حدا أدنى من المستوى فى الأفلام التى تفوز بشرف الأشتراك.. وإلا فما هو الفرق بين فيلم جيد وفيلم سيىء.. خاصة وأن هذه الأفلام تدخل فى شبه «مسابقة داخلية» على جوائز اتحاد الإذاعة والتليفزيون.

وما حدث هذا العام أن تشكلت لجنة لأختيار الأفلام المصرية سمعت من أكثر من عضو فيها أنهم شاهدوا كما هائلا من الأفلام اختلطت فيها المستويات بين «الحابل والنابل» وبين كل المنتجين الذين قدموا أفلامهم طمعا فى الجائزة .. وفى رأيى المتواضع أنه لابد من اجراء تصفية أولى لا يمر من خلالها أكثر من عشرين فيلما مع التفاؤل الشديد .. بل أنها ستكون معجزة لو عثرنا على عشرين فيلما قابلة للتصفية.. لأن كل منتج يعتقد أنه يستحق الجائزة .. وكل مخرج يتصور أنه عبقرى.. ولكن هناك أسماء لابد من استبعادها من الأصل والجميع يعرفونها بل أنهم يعرفون أنفسهم ومع ذلك يتقدمون للمسابقات بكل جرأة لأن بعض المهرجانات الوهمية عودتهم على ذلك بل ومنحتهم جوائز .

واقتراحى المتواضع فى هذه النقطة أيضا هو اختيار أفضل الأفلام من انتاجنا السنوى من خلال لجنة متشددة جدا تحترم اختياراتها بلا أى مجاملة أو مساومة وبحيث لا نتعدى بأى حال فيلما واحدا لكل يوم من هذه «الليالى».. بمعنى أن نختار سبعة أفلام لو استمرت لسبع ليال أو عشرة لو كانت عشر ليال وهكذا .. ثم لا تتجاوز جوائز اتحاد الاذاعة والتليفزيون خمس جوائز بأى حال منها جائزة «العمل الأول» للمخرج الشاب الذى يقدم فيلمه الأول حتى لا نظلمه بالدخول فى منافسه مع أساتذته.

إن ما حدث هذا العام مثلا لم يفهمه أحد بالتحديد .. فبينما قيل أن الأفلام الفائزة هى سبعة فوجئنا باحد عشر فيلما تساوت فى الجوائز ولمجرد تقسيم ثلاثة وثلاثين ألف جنيه قيمة الجوائز بالتساوى.. وهو منطق يجب أن نرفضه تماما فى السنوات القادمة .. لأنه صحيح أن الجوائز معنوية بمعنى أنها اعلانات مجانية فى

التليفزيون .. ولكن المنتجين يعتبرونها «جائزة مهرجان القاهرة الكبرى» ويستخدمون ذلك فى دعاياتهم لأفلامهم وهذا من حقهم .

ولقد قلت هذا لحسين عنان رئيس اتحاد الاذاعة والتليفزيون فقال : لقد قيل لنا أن الجوائز هى سبع فقط ولكنها وصلت الآن الى احدى عشرة ولا نستطيع أن نعترض على هذا من ناحيتنا طالما أنها فى حدود نفس القيمة الكلية .. وأنت تعرف أن اتحاد الاذاعة والتليفزيون يرصد هذا المبلغ لكل المهرجان ولكن تبقى للجنة التحكيم التى تتبع المهرجان كيفية توزيعه على الأفلام الفائزة ودون أى تدخل منا ..

وقلت لرئيس اتحاد الاذاعة والتليفزيون أن الاتحاد يجب أن يكون له رأى فى كيفية توزيع جوائزه لكى تبقى لها قيمة المنافسة نفسها ومع ترك الأفلام الفائزة للمهرجان .. بمعنى أن يشترط الاتحاد عودتها الى خمس جوائز فقط كما كانت من قبل.. ثم أن تكون هناك جائزة أولى وثانية وثالثة ليبقى هناك امتياز للفيلم الجيد على الفيلم الأقل جودة.

وقال إن هذه كلها أفكار واردة ومعقولة وأمامنا عام كامل قبل المهرجان القادم نستطيع فيه أن ندرس كل جوانب التجربة ونستفيد بكل الآراء نحو أفضل تصور للجوائز ..

فلابد اذن من تلافى كل أخطاء تجربة هذا العام التى سمعت من بعض أعضاء لجنة التحكيم أنفسهم أنهم غير راضين عنها.. فلا يعقل أولا أن يكون فى انتاج السينما المصرية هذا العام أحد عشر فيلما تستحق كلها جوائز.. ولا يعقل ثانيا أن تتساوى كل هذه الأفلام فى قيمتها وإلا فأين نذهب بالفارق البعيد بين الفيلم الأول والحادى عشر ؟ .

كل هذه مقدمات لابد منها لتقييم التجربة نفسها لكى نتجاوز ثغراتها فى العام المقبل لكى تصبح هذه المسابقة «الداخلية» بين الأفلام المصرية أكثر قيمة وموضوعية.. خصوصا والمهرجان يسعى لاستعادة مسابقته الدولية نفسها ..

ويبقى بعد ذلك أن نلقى هذه النظرة السريعة على بعض الأفلام المصرية التى شاهدتها شخصيا خلال المهرجان :

«قــاهــر الزمــن»

عن قصة لنهاد شريف الذى تخصص «ببطولة» يحسد عليها فى كتابة قصص «الخيال العلمى» وهو نوع من الأدب مفتقد فى مصر.. يكتب أحمد عبد الوهاب السيناريو لهذا الموضوع الصعب والذى لا يجرؤ على إخراجه سوى كمال الشيخ الذى تستهويه هذه الأفكار الجديدة والجريئة والتى تتطلب فى نفس الوقت مقدرة فنية خاصة .. والتى تقترب فى نفس الوقت من نوع الأفكار البوليسية أو القائمة على الحبكة والتوتر اللذين برع فيهما كمال الشيخ أيضا.. وهو يرى أن فى أقدامه على هذا اللون الجديد على السينما المصرية هروبا من اطار الموضوعات المكررة والمستهلكة الذى حبست نفسها فيه كثيرا .. ولقد استطاع أحمد عبد الوهاب بلا شك أن يربط الفكرة ببراعة حرفية بتراث الفراعنة فى «علم التحنيط» وايمانهم بالخلود والبعث فى العالم الآخر .. وأن يصوغها فى قالب بوليسى محكم بحيث ربطنا طول الوقت بمتابعة خيوط الموضوع الغريب عن العالم الذى يريد أن يسبق عصره محتفظا ببعض الأموات – والاحياء أيضا – محاولا تجميدهم تحت درجة حرارة معينة ولوقت معين يمكن أن يعودوا بعده الى حالتهم الطبيعية.. ولأهداف علمية نبيلة ولكنها تصطدم بالمعتقدات الدينية لبعض معاونيه التى تؤدى الى فشل المحاولة كلها وانهيار «المعبد» على الجميع فيما يشبه الزلزال ..

ولا يمكن أن يحجر أحد على حرية الفنان فى اختيار موضوعاته.. وإن كنت شخصيا لا أفضل أن تشغل السينما المصرية نفسها بمثل هذه الموضوعات «المترفه» التى قد لا تشغل المشاهدين المستغرقين تماما فى مشاكلهم اليومية الأكثر واقعية والحاحا .. ولعل هذا هو سر «الفتور» أو «البرودة» التى أحسست بها طوال مشاهدتى لهذا الفيلم لا سيما أن تعبير «الخيال العلمى» قد يوحى للمشاهد المصرى وكما عودته السينما الأمريكية بموضوعات أكثر اثارة وحرارة.. وبامكانيات مهولة لا تقدر عليها السينما المصرية.. ولكن قد يكون هذا نفسه سببا لاحترامنا لشجاعة كمال الشيخ على اقتحام هذا المجال المفتقد تماما فى هذه السينما خاصة فى ظروفها الصعبة الحالية.. فهو بنفس امكانياتها المحدودة هذه وفى حدود ما أراده لفيلمه استطاع أن يقدم تجربة لا نملك إلا احترامها خصوصا وقد قدم أيضا



«قاهر الزمن» - إخراج كمال الشيخ - ١٩٨٧

مستوى تكنيكيا بارعا لفيلم نظيف شديد الرقى كعادة كمال الشيخ فى كل أفلامه .. فاذا كان من حقه المغامرة بشجاعة فمن حقنا التحفظ أمام هذا النوع من الموضوعات رغم تقديرنا لفنية السيناريو عند أحمد عبد الوهاب والتصوير عند رمسيس مرزوق.. بس ماتعملوهاش تانى !

« السادة الرجال »

ونفس الشيء تقريبا يمكن أن يقال عن تجربة رأفت الميهى الشجاعة فى **«السادة الرجال»** تأليف واخراجا.. فمن البداية اعترف بأننى وكما قلت لا أميل لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتحول فيها النساء الى الرجال مهما كانت عبقرية .. وهو رأى شخصى لا ألزم به أحدا وقد يكون خاطئا.. ومع تسليمى التام بأنه ليس فى الفن ما يجب وما لا يجب كما أن ليس من حق أحد أن يقرر للفنان ما يصنعه وما لا يصنعه أو يفرض وصايته عليه .. فالمهم هو مناقشة «فنية العمل» بمعنى تحليل قدرته على صنعه وتوصيله .. ولكنى ومع احترامى لشجاعة رأفت الميهى أتحفظ فقط بأننى



«السادة الرجال» - إخراج رأفت الميهى - ١٩٨٧

مازلت أرى أن المشاكل الواقعية مازالت قادرة على الهامنا بآلاف الأفكار والأقرب الى الناس والقادرة فى نفس الوقت على تفجير كل كوميديا العام أو كل مأساته حسب رؤية كل فنان لهذا الواقع .

بعيدا عن هذه المقدمة فلقد نجح رأفت الميهى الى أقصى حد فى طرح أخطر قضايا المرأة المعاصرة فى مصر والمجتمعات الشرقية عموما وهى نظرة المجتمع اليها نظرة «دونية» أو باعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية .. فهى مهما تعلمت أو تفوقت وفى ظل شعارات مساواة زائفة تظل مجرد ست البيت أو الأم الملحقة بخدمة ورعاية وامتاع السيد الرجل .. وهى الفكرة التى تدفع الزوجة معالى زايد وتحت قهر شديد ومتواصل الى الثورة على هذه المهانة باجراء عملية جراحية تتحول بعدها الى رجل .. وبكل التناقضات والمفارقات المضحكة التى تتولد عن ذلك .. خصوصا وهى تظل تشارك زوجها نفس البيت لترعى طفلهما المشترك .. ولكن لتصل المفارقة الى أقصاها حين تقع فى حب زميلتها هالة فؤاد بل وتفوز بالزواج منها أيضا رغم أن منافسها على حبها هو زوجها نفسه محمود عبد العزيز .. ويترك الفيلم النهاية مفتوحة رغم أن المنطق كان يقتضى عودة الزوجة الى طبيعتها كأنثى حين واجهت

خطر مرض ابنها الطفل وحاجته لرعايتها كأم .. ولتأكيد أن حصول المرأة على استقلالها وحقوقها لا يتحقق فقط بتحولها الى رجل بعملية جراحية والا تحولت كل نساء العالم المتخلف الى رجال واختفى جنس النساء تماما وهى فكرة رجعية ضد النساء أنفسهن .. وكنت أتصور أن ينهى رأفت الميهى فيلمه الجرئ حقا بعودة الزوجة الى أنوثتها لكى تحارب من أجل كرامتها كامرأة أولا وفى ظل ظروف اجتماعية أفضل وأكثر تقدما وتفتحا .. ولكن هذا لا ينفى أن السيناريو والحوار بارعان الى أقصى حد وحافلان بالكوميديا الراقية والسخرية الذكية وخفة دم رأفت الميهى شخصيا كاتبا ومخرجا .. ومع تفوق محمود عبد العزيز ومعالى زايد فى دوريهما الجديدين تماما ومعهما هالة فؤاد التى تؤكد أنها فيلما بعد فيلم تثبت قدميها كمكسب جديد وموهبة متميزة نتوقع لها النجاح والرسوخ .

«الاقزام قادمون»

ويبدو أن أهم ما يكشف عنه مهرجان القاهرة هذا العام هو أن السينما المصرية تنوى أو تحاول أن تغير جلدها حقا .. فليست صدفة فى تقديرى أن يكون هذا هو الفيلم الثالث الذى يقوم على فكرة جديدة وجريئة تخرج عن نطاق المألوف السائد والمكرر من أفكار السينما المصرية المستهلكة عبر ستين سنة.. ولكن يتميز **«الأقزام قادمون»** هذه المرة بأن صانعيه هم من الشبان حديثى التخرج من معهد السينما .. وهم يقدمون بجرأة وفى أول أفلامهم على مغامرة كاملة وعلى كل مستوى غير خائفين من حسابات الربح والخسارة : اسامة جرجس فوزى منتجا .. وشريف عرفه مخرجا .. وماهر عواد كاتبا للسيناريو .. ولابد من تحية هؤلاء الشبان الثلاثة على تجربتهم الأولى الجريئة والجيدة.. فهذا هو الدور الحقيقى لشباب المعهد الدارسين بدلا من أن يسلموا أنفسهم طواعية ومن باب الاستسهال للمضمون والناجح والجاهز بمنطق تجار السينما ..

والفكرة البسيطة تقوم على سأم مخرج الأعلانات الناجح يحيى الفخرانى من عالم النجاح الزائف الذى صنعه لنفسه وبعد أن تسببت اعلاناته الناجحة فى كارثة حريق «ديسكو التوتة» الذى ذهب ضحيته عدد من الشباب صدقوا أكاذيبه .. فيستيقظ فجأة على زيف عالمه كله بما فيه حتى قصة حبه لزوجته ليلى علوى.. ثم



«الاقزام قادمون» - إخراج شريف عرفة - ١٩٨٧

يكفر عن احساسه هذا بالذنب باحتضان قضية مجموعة من الأقزام يريد أحد أساطين التجارة فى كل شىء «رضوان ملك الهامبورجر» - جميل راتب - أن ينتزع منهم قطعة الأرض التى يعيشون عليها لتحويلها الى مشروع سياحى استثمارى كالعادة .. ومن خلال هذا التضامن مع الاقزام الذين ليسوا سوى رمز «للصغار» أو المستضعفين من أى نوع .. تتحقق فكرة انتصار لحق مهما كان ضعيفا على كل قوى الشر مهما تضخمت .. ففى وسع «الصغار» دائما أن يحاربوا ..

الفكرة بسيطة كما نرى .. وان لم يستطع السيناريو رغم ابتكارها أن يغذى خطوط الصراع فيها بعناصر أكثر قوة من مجرد البحث عن «حجة ملكية الأرض».. فشعرنا ببعض الفتور والتكرار بعد منتصف الفيلم .. كما لم تكن ثورة بطل الفيلم يحيى الفخرانى على زوجته ليلى علوى ورفضه لها مبررا وهى التى رأيناها صادقة فى حبه .. ولكن ماهر عواد كاتب سيناريو جديد وموهوب حقا لو حافظ على جرأة أفكاره وجدتها ولكن مع تعميقها أكثر .. والاكتشاف الخطير فى الفيلم هو مخرجه شريف عرفه بجرأته وقدرته التكنيكية وحسه السينمائى المدهش ولغته الجديدة حقا.. والاكتشاف الخطير الآخر هو موسيقى مودى الامام الجديدة أيضا والرائعة حتى لم

أصدق أنها مؤلفة.. وإذا لم اتحدث عن العناصر «القديمة» الجيدة فى الفيلم كتصوير طارق التلمسانى ومونتاج عادل منير وتمثيل يحيى الفخرانى وجميل راتب وليلى علوى.. فلأننى مبهور أكثر بالعناصر الجديدة .. فهذه سينما شابة حقا .. ومرحبا «بأقزام السينما» الذين ليسوا كذلك !

«القطــار»

فيلم رابع يمكن اعتباره تجربة جريئة هو الآخر فى حدود مستوى وامكانيات السينما المصرية على الأقل.. فمجرد إقدام مخرجه أحمد فؤاد على صنع فيلم اثارة وتوتر قائم على الحركة والحركة التكنيكية المتقنة هو مغامرة فى ذاته لو وضعنا فى الاعتبار الوضع السىء لكل معدات السينما المصرية المتخلفة من القرن السابع عشر .. ويكفى أن جهاز «الباك بروجكشن» أو العرض الخلفى فى ستديو مصر – وهو الوحيد فى مصر كلها فيما أظن – مازال بالأبيض والأسود .. ومن هنا يمكن أن نتخيل حجم المجهود الهائل الذى بذله أحمد فؤاد على مدى ثمانى سنوات فى انهاء هذا الفيلم وفى ظروف انتاجية فقيرة ومتقلبة لا تسمح بأى عمل متقن ولو بالحد الأدنى.. ومع ذلك فالفيلم متقن جدا فى هذه الحدود ويتطلب جرأة تكنيكية كبيرة خاصة وكل أحداثه تقريبا تقع داخل قطار حيث تصبح قدرة المخرج مقيدة سواء فى اختيار الزوايا أو تحريك الممثلين أو الكاميرا .. مع ضرورة ضبط الحركة فى كل لقطة مع اتجاه الحركة على شاشة العرض الخلفى ومع الايحاء بأننا فى قطار حقيقى يهتز بحركة ركابه فى ايقاع خاص.. فما بالك والأحداث كلها تنطلق من قتل السائق لمساعده بعد خيانة زوجية وسقوطهما معا من القطار لكى ينطلق بدون سائق .. وهنا تجىء المفارقة الذكية من أن الراكب الوحيد الذى يشهد الحادث ويحذر الركاب من كارثة انطلاق القطار بدون سائق هو الراكب الوحيد المخمور تماما لأنه لم يتوقف عن الشراب طوال الوقت فلا يصدقه أحد حتى تصل ذروة التوتر الى أقصاها .. فيحاولون متأخرا جدا ايقاف الكارثة بمعونة طائرة هليكوبتر تحاول تحذير قطار آخر قادم فى الاتجاه المضاد ولا يريد سائقه أن يسمع ولا أن يصدق لكى يتوقف .. الحبكة قوية جدا كما نرى وتقترب على نحو غير معروف فى السينما المصرية من أفلام «المطار» والكوارث الأخرى التى بهرت بها السينما الأمريكية



«القطار» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨٧

العالم .. ولكن بامكانيات السينما المصرية الكسيحة.. ومن هنا نتخيل حجم الجهد التكنيكي الهائل الذي بذله أحمد فؤاد حتى حقق مستوى أستطيع أن أقول على مسئوليتي أنه لا يقل عن مستوى فيلم **«قطار الهروب»** لكونشالوفسكي الذي مثل أمريكا و كانون هذا العام في مهرجان كان رغم الامكانيات الخارقة التي أتيحت له بالطبع .. ومع ذلك – وعلى مسئوليتي أيضا – كانت الفكرة أعمق وأكثر حياة وحرارة في «قطار» أحمد فؤاد ..

يعيب السيناريو أن النصف الأول كان مليئا بالثرثرة وحكايات النماذج السطحية للركاب .. كالزوج الذي يبخل على زوجته بزجاجة كازوزة والشاب الصعيدي الذي تدفعه أمه الى الثأر .. وهي حكايات ينقصها العمق ربما لقلة خبرة كاتب السيناريو الجديد سعيد محمد مرزوق الذي نسي تماما – هو والمخرج – متابعة هذه النماذج أثناء تصاعد الكارثة ثم بعد النجاة منها .. ولكن التجربة مثيرة سينمائيا والراحل أمين الهنيدي في دور السكير لعب دور حياته !

«امـــرأتان ورجـــل»

ذهبت لاشاهد هذا الفيلم وأنا غير متفائل على الاطلاق.. فلم أكن قد رأيت **«خيوط العنكبوت»** الفيلم الأول لمخرجه عبد اللطيف زكى وبالتالى لا أعرف شيئا مع قدراته.. بينما كنت قد رأيت لكاتبة السيناريو الزميلة ماجدة خير الله أعمالا تليفزيونية لا تبشر بأى خير .. فاذا كنت اختلف معها دائما فى الحدة البالغة التى تفترس بها أفلام الآخرين فماذا أقول لها لو سألتنى عن رأيى فى فيلمها الأول للسينما لو جاء مثل أعمالها التليفزيونية لا قدر الله فافترستنى أنا شخصيا ؟ وكانت ورطة لا يعلم بها الا ربنا .. لأنه من أصعب الأشياء أن تنقد عملا لزميل ناقد أو ناقدة من نوع «العربة الطائشة»! .

ولكن اعترف بأن ربنا ستر وجاء **«امرأتان ورجل»** مفاجأة كاملة على مستوى السيناريو والإخراج معا.. ومن حق ماجدة خير الله أن نقول لها أن فيلمها الأول للسينما كفر عن بعض سيئاتها التليفزيونية.. لأنه مازال مطلوبا منها ثلاثة أفلام جيدة كهذا على الأقل لتكفر عن الباقى.. فلقد استطاعت أن تنسج عملا انسانيا بسيطا وشديد العمق فى نفس الوقت .. ميزته الأولى أنه صادق تماما ولا يدعى شيئا .. وانما يتحدث عن مشاعر دافئة نعرفها ويمكن أن نعيشها.. وتقدم فيلما جميلا حقا وشديد النعومة يؤكد مرة أخرى أن الميلودراما ليست مرفوضة فى ذاتها.. ولكن بشرط أن تكون مقنعة وهادئة وغير مفتعلة .. وهى تقدم قصة حب من نوع آخر غير حب المرأة والرجل الذى استهلكته السينما .. فهو هذه المرة حب انسانى صادق وكبير بين رجل وطفل ماتت أمه ولم يبق له فى الحياة إلا هو فى عالم من العلاقات الشرسة تحللت فيه حتى صلات القربى والدم فلم يعد أحد يريد أحداً . ولقد سمعت أن الناس يبكون فى هذا الفيلم فاندهشت ولكنى فوجئت بنفسى أبكى أنا أيضا ولكن ليس بكاء الفواجع الزاعقة ولكن هذا البكاء النبيل الذى يكون الإنسان فيه فى قمة شفافيته حين يشارك أرواحا ضائعة تبحث عن مجرد دفء المشاعر .. وهى قدرة من ماجدة خير الله ومن عبد اللطيف زكى الذى تعامل مع أدوات فيلمه بحساسية وفهم بالغ أعادنا الى هذه اللحظة الانسانية البسيطة



«امرأتان ورجل» - إخراج عبد اللطيف زكى - ١٩٨٧

والصادقة وسط ركام أفلام زاعقة بالعنف والجنس والمشاعر الوحشية .. لابد من الاشادة أيضا بموسيقى محمد هلال وبطل الفيلم الحقيقى الطفل الخطير وسام حمدى .. كما لابد أن تغمض عينيك وأذنيك أثناء الرقصة الطويلة التى تصور عبد اللطيف زكى أنها يمكن أن «تبيع» أكثر من كل الانسانية الجميلة فى فيلمه !

«حارة الجوهرى»

فيلم «سرى» لمدحت السباعى واضح أنه صنعه بسرعة وبامكانيات انتاجية تعبانة جدا .. ومع ذلك ففيه تناول جديد لعالم الثراء والشطارة الانفتاحية التى تدفع بعض الشباب لبيع أنفسهم وعواطفهم البريئة فى ظروف الخطف والصعود السريع وحيث يأكل «كله من كله» على حساب كل الأشياء الجميلة الراسخة فى مجتمعنا القديم.. ولا أتصور أن مدحت السباعى نفسه يتوقع أن يقال عن فيلمه أكثر من ذلك .. ولكننا نشهد له بأنه مخرج مجتهد يحاول دائما أن يقول أشياء جيدة فى ظروف سينما



«حارة الجوهرى» - إخراج مدحت السباعى - ١٩٨٧

صعبة جدا .. ولا يمكن انكار جهده فى تقديم هالة فؤاد فى اطار جديد تماما يثبت أنها ممثلة موهوبة وليست مجرد بنت حلوة وملائكية الوجه .. ثم فى كشفه عن قدرات مختلفة تماما لهشام سليم فى أفضل أفلامه جميعا حتى الآن .. وبما يبشر بأن هذا الشاب يمكن بمزيد من الاجتهاد أن يكون لونا جديدا لممثل جيد !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١/٣.

بقايا أفلام .. وأفكار من العام الماضى

المخرج الذى اكتشف أن ابنته هى أجمل أفلامه

كان هناك اتفاق جماعى على أن فيلم **«بيت القاصرات»** هو ذروة أعمال المخرج أحمد فؤاد سواء من الناحية الموضوعية.. أى معنى قيمة وتأثير ما يقوله الفيلم .. أو من الناحية الفنية .. بمعنى بلوغ المخرج أعلى مستوى تكنيكى له فى التعبير عن هذا الذى يقوله بأدوات السينما.. وأدرك الجميع فى «بيت القاصرات» أن هذا المخرج الموهوب حقا استطاع أخيرا أن يستفيد من التجربة الطويلة التى مر بها فى العمل فى السينما ليقدم أفلاما بعد «بيت القاصرات» أفضل وأكثر معنى وقيمة من أفلام ما قبل «بيت القاصرات» . ولم يكن باقيا الا أن يدرك أحمد فؤاد نفسه ذلك .. ويبدو أنه فعل ! .

فى فيلمه التالى **«الاوباش»** حاول أن يلحق بقضية اجتماعية مثيرة روعت المجتمع المصرى الآمن لبعض الوقت حين تعددت فى أوقات متقاربة حوادث الاغتصاب .. فقدم فيلما جيدا فعلا على المستوى الحرفى قدم فيه وجها جديدا مختلفا ليحيى الفخرانى وأعاد هالة فؤاد الى السينما فى دور صعب أدته ببراعة .. وتصويرا جيدا لمصور جديد موهوب هو طارق التلمسانى وفهما ذكيا وتوظيفا صحيحا لمونتاج هذا النوع من الموضوعات أجاده عادل منير .. ولكن ظل اعتراضى الشخصى على دعوة «الاوباش» الخطيرة للانتقام الفردى.. والى أن يتحول كل منا الى «مونت كريستو» ينتقم بيديه وبأكبر قدر من الدماء والعنف الوحشى من المنحرفين .. فضلا عن أن الفيلم قدم ظاهرة الاغتصاب كأنها حدث يومى فى مجتمع دموى تماما كأننا فى أحراش نيويورك.. بدليل أن بطل الفيلم يحيى الفخرانى مرت به وحده حادثتان قرر أن ينتقم لهما بعد أن قضى سنتين فى مصحة عقلية : اغتصاب خطيبته شخصيا ثم

اغتصاب قريبة زميلته .. وليس هذا صحيحا على الاطلاق .. فما زال المجتمع المصرى أقل المجتمعات – حتى الشرقية – تعرضا لهذا النوع من الجرائم التى تحدث نادرا .. والتى على السينما لو تعرضت لها أن ترجعها لأسبابها الاجتماعية والاقتصادية والتربوية لدى هؤلاء المغتصبين بدلا من أن تقدمهم كمجرد متوحشين بالطبيعة أو بالصدفة ولمجرد صنع فيلم مثير كما كان «الأوباش» وفى محاولة ساذجة لارجاع ظاهرة الاغتصاب الى لقطات سريعة فى «سوق الخضار» تقول أن الأسعار غالية.. وأن أم أحد الشبان المنحرفين «ست موش كويسة»!.

واذا كنت أشير إلى هذا الفيلم الآن بشىء من التفصيل فلكى أؤكد لأحمد فؤاد – ولغيره وللمرة المليون – على الفرق بين الفيلم الجيد والفيلم الناجح .. لأنه حتى الأفلام التى نجحت بأسمائها المبتذلة لم تنجح بذلك فقط وانما لأنها كانت تقدم لجمهورها السوقى أشياء أخرى أيضا.. وهذا درس لأحمد فؤاد لعله يتعلم منه أن السوقية لا تصنع نجاحا.. وأن الاحترام والقيمة الفنية أهم بكثير بل ويمكن أن تحقق النجاح التجارى أيضا لو استطاع الفنان أن يحدث الناس عن شىء يهمهم فعلا بينما هو يمتعهم فى نفس الوقت .. بل أن عنوانا مثل **«الحدق يفهم»** أساء للفيلم بأكثر مما أفاده لأنه أعطى انطباعا هابطا وخاطئا لجمهور ربما كان جادا ويبحث عن فيلم محترم فاحجم عن مشاهدة هذا الفيلم رغم أنه فيلم محترم جدا .. ولذلك أتوقع أن ينجح أكثر فى الفيديو عندما يراه الناس فى البيوت فيكتشفون قيمته الحقيقية وأنه ليس «فيلم هلس» كما يوحى عنوانه الذى اختاره مخرجه «الحدق» ولكن الذى لم يفهم!.

فكرة الفيلم القوية جدا تدور حول الوهم عندما يسيطر على مجتمع ساذج أو فى أحسن الفروض طيب بطبيعته الى حد الاستعداد لأن يصدق حتى الأكاذيب.. تتحول الخرافة عنده الى يقين اذا استطاعت أن تلمس بذكاء أوتار الطيبة والخير فيه حتى لو تحولت الى بلاهة يمكن أن تفقده أى شىء بمجرد اقناعه بأى أسطورة،.. فمن خلال مشهد ركيك التنفيذ يبدأ به الفيلم نعلم أن السيول تجرف أحد النجوع الفقيرة فى الصعيد الجوانى فيحتمى الأهالى بمسجد النجع حيث يقول لهم شيخ المسجد أن على النجع المجاور أن يسعفهم بالنجدة والنقود والطعام كما أسعفوه هم فى سابق . إن المشكلة التى يعالجها أو كيفية رؤيته وتحليله لها لا تنفصل عن أى مستوى تكنيكى يبرع فيه المخرج والممثلون أو لا يبرعون ولكنهم بدون هذه الرؤية الصحيحة

لا يصنعون فيلما جيدا .. ثم أننى أكتب الآن بصراحة عن **«الاوباش»** لأن أحمد فؤاد يعتقد أنه تحفة لم تحدث ويتهمنى من يومها بأننى تجاهلت مدى عبقرية هذا الفيلم .. فهو «اللى جابه لنفسه» اذن !.

ولكن لا يمكن بالطبع انكار جرأة موضوع «الأوباش» وجديته التى تعكس بوضوح جدية مخرجه وعزمه على بدء صفحة جديدة فى مساره الفنى واحساسا منه بالمسئولية التى ألقاها عليه **«بيت القاصرات»**.. وهو نفس ما يؤكده بعد ذلك **«القطار»** الذى تحدثت عنه فى العدد الماضى رغم أنه كان قد بدأ العمل فيه قبل ذلك بسنوات .

ثم يعود أحمد فؤاد فيرتفع فى فيلمه الثالث **«الحدق يفهم»** الى ما يوشك على الاقتراب من «بيت القاصرات» من حيث جرأة الموضوع وقوته كما كتبه فاروق سعيد تحت عنوان «إمام عادل» أولا وهى لعبة لفظية «عيالى جدا» كانت تستهدف استغلال نجاح عادل امام الذى كان مفروضا أن يمثل الفيلم فى البداية ولأن البعض يتصورون أن الأفلام تنجح بعناوينها أو حتى بنجومها وهذا ليس صحيحا بالطبع رغم أنهم لا يريدون أن يصدقوا حتى عندما يصدمهم «الشباك».. وعندما تعذر اشتراك عادل امام تغير اسم الفيلم الى «الصحوة» وهو رغم سخافته ومباشرته أقرب الى الموضوع .. ولكن ذكاء أحمد فؤاد قاده الى تغييره مرة أخرى الى «الحدق يفهم» متصورا أنه اسم سوقى لم يسبق أن تعرض له أحد.. ويتطوع الشيخ نفسه للذهاب الى النجع المجاور لطلب النجدة .. وفى مشهد ركيك تال نعرف أن محمود عبد العزيز قاطع طريق يفرض ارهابه على مطاريد الجبل ويكتشف الشيخ بالصدفة ويعرف منه قصة النقود والعطايا التى ذهب ليحضرها فيأخذ ملابسه وينتحل شخصيته ويذهب هو الى النجع المجاور مدعيا أنه الشيخ التقى الورع الذى جاء يطلب العون .. وهنا يبدأ الفيلم ضربه الجرىء على أوتار الوهم والخرافة عندما تخدع البسطاء المستعدين ليصدقوا أى شىء.. فمجرد مجموعة مصادفات عبثية تجعل القاتل قاطع الطريق فى نظرهم شيخا مبروكا .. فهو الذى أصلح مولد الكهرباء بمجرد أن وضع يده عليه مع أنهم رأوا الميكانيكى وهو يصلحه.. وهو «مكشوف عنه الحجاب» لمجرد أنه استخدم ذكاءه فنادى أحدهم باسمه الذى سمعه خلسة.. وهكذا ينطلق خبر الشيخ المبروك بين أهالى النجع الذين كانوا كأنما فى انتظار أى معجزة ليصدقوها .. وتنهال تبرعاتهم على الشيخ الذى يدبر بالطبع للافلات بها فى أول فرصة .. لولا أنه يجد نفسه طرفا رغم أنفه فى الخط الآخر

الموازى من خطوط القصة.. فهالة فؤاد غازية النجع الجميلة الشابة تقع فى حب الشيخ الغريب الوسيم الذى كانت هى الأخرى كأنها فى انتظار التوبة على يديه.. ولكن أخاها الطبال المنتصر بالله يراها الدجاجة التى تبيض له ذهبا فيرفض هذه التوبة الى حد اطلاق الرصاص عليها .. ولكن بركات الشيخ المزعوم تكتمل حين يخرج الرصاصة من صدرها فتنجو.. وينجو هو فى نفس الوقت حين يوقظ هذا الحب فى أعماقه كوامن الخير .. فيقرر التوبة هو أيضا ويحكى قصة حياته وانحرافه قبل أن يستسلم للبوليس مكفرا عن كل ذنوبه .

الفكرة جيدة وجريئة كما ترى لا سيما وهى تطرق مباشرة فى ظروف قريبة جدا منا للبسطاء الذين يقعون فى أحابيل المتاجرين بالدين والذين يرتكبون باسمه كل الموبقات.. وهى ظاهرة معاصرة نضج منها فى مصر بقدر ما يضج منها العالم كله ومن أمريكا الى ايران.. وهنا رسم سيناريو فاروق سعيد ببراعة مجتمع نجع فقير معزول فى أعماق الصعيد بايمانهم القوى وتكاتفهم وقيمهم الطيبة النبيلة عندما يستغلها مستغلو ومزيفو كل القيم الأصيلة فى مصر من الادعياء والنصابين وتجار كل شىء .. ولكنه وقع فى بعض الثغرات التى كان يمكن تداركها بسهولة لصنع فيلم أقوى وأكثر سخونة.. فكيف ترسل قرية منكوبة بالسيل رجلا واحدا حتى لو كان امام الجامع لاحضار المعونة من القرية المجاورة بدلا من ثلاثة رجال مثلا .. والايمان ببركات الشيخ المزيف وتصديقه تم بسرعة غريبة ومن خلال بعض الصدق الاقرب الى النكت ودون أن ندرى كيف أفلت هو نفسه من كل هذه المآزق بسهولة.. هذا الجزء كان فى حاجة الى تعميق أكثر لصنع المادة الكوميدية نفسها.. وبنفس السرعة جاء قرار «الغازية» بالتوبة وكأنها كانت فقط فى انتظار ظهور أى شيخ وسيم ودون أى تردد أو صراع حتى أن هالة فؤاد عندما قررت أن ترقص وتغنى – وبالمناسبة فهى نجمة استعراض موهوبة – رقصت رقصة واحدة واعتزلت على الفور! . وحكاية انتصار الشيخ وحده على عصابة سرقة الصائغ كانت بلهاء.. ورواية الشيخ المزيف لقصة طفولته ونشأته التعيسة عندما انكشف أمره للبوليس كانت أكثر بلاهة.. وكان الأفضل والأقوى الا يحكى ولا يبرر أى شىء وانما يطلب من البوليس أن يتركه يعود للقرية المنكوبة ليسلم كل ما استولى عليه ثم يسلم نفسه.. فهذا دليل اكتمال الوعى والتوبة الحقيقية وهو الموقف الاجتماعى السليم فى نفس الوقت .. مع تسليمى بأنه ليس من حق أحد أن يفرض أى نهاية على أى فيلم .. ولكنه فيلم جيد سينمائيا

وفكريا يحقق فيه أحمد فؤاد خطوة أخرى للامام كمخرج متمكن لموضوع صعب.. وهو نفس المستوى الذى يحققه مونتاج عادل منير وأن لم يحققه تصوير طارق التلمسانى هذه المرة لسبب لا ادريه.. واذا كان محمود عبد العزيز يكشف عن وجه آخر من وجوه موهبته لا يقدر عليه غيره.. فان اكتشاف الفيلم الحقيقى هو هالة فؤاد فى أولى بطولاتها.. فهى وجه جميل برىء وطازج يبدو أنه ما زال يدخر أكثر من كل ما رأيناه فى أفلامها المعدودة حتى الآن .. ولقد كنت محقا اذن عندما تحمست بشدة لهذا الوجه الجديد المجهول الذى لم أكن أعرف حتى اسم صاحبته عندما رأيتها أول مرة فى دور صغير فى فيلم لعاطف سالم منذ عدة سنوات لا أذكر الآن حتى اسمه ولكنها فازت عليه بشهادة تقدير فى مسابقة الدولة ومن جمعية الفيلم .. وأكثر ما يسعد الناقد أن تتأكد صحة وموضوعية تقديراته بعيدا عن أى اندفاع أو مجاملة .. ولم تخذلنى هالة فؤاد في أفلامها الأربعة منذ ذلك الحين **«الأوباش»** و**«السادة الرجال»**.. و**«حارة الجوهرى»** و**«الحدق يفهم»** رغم أنها تلعب فى كل منها شخصية مختلفة تماما وصعبة تؤكد أنها ليست مجرد وجه جميل برىء فقط وانما ممثلة مكتملة تماما يمكن أن تملأ بعض فراغ سعاد حسنى.. وأقول بعضه فقط فما زال الطريق كله أمامها.. واذا كان اكتشاف أحمد فؤاد لسماح أنور منذ سنتين غفر له بعض أفلامه القديمة.. فمن حقه باكتشافه لابنته أن نغفر له بقيتها ! .

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٠ / ١ / ١٩٨٧.

فيلم لعادل إمام

يعتذر عن أفلام وأقوال أخرى !

شاهدت فيلم «**كراكون فى الشارع**» متأخرا جدا وبعد بدء عرضه بعدة أسابيع ولم أكن متحمسا لمشاهدته على الاطلاق لأنى تصورت أنه عملية خداع جديدة من عمليات «تعبئة عادل إمام فى قزايز».. ولأنى احترم موهبة عادل إمام الى أقصى حد – ولن أقول أحبه – لأنه شكانى لصديق مشترك قائلا أننى كل مرة أقول «أحبه» ثم أهاجمه.. متصورا أن حب الناس له معناه بالضرورة أن يقبلوا كل ما يصدر عنه من أفلام أو أقوال ما داموا ليسوا الدكتور محمد مندور شخصيا .. ولأنه يرى وأعلنها أكثر من مرة أن الناقد الوحيد الذى من حقه أن يناقش عادل إمام هو محمد مندور لأن «مقامه من مقامه».. وليس لدى أى اعتراض على هذا لأننى اعتز جدا بأن الدكتور مندور درس لى فى الجامعة.. وياريت ياريت أكون قد تعلمت واحد على ألف من منهجه النقدى.. ولكنى حاولت الاتصال بالدكتور مندور لأسأله لماذا لا تعلمنا كيف ننقد أفلام عادل إمام العظيمة مثل «**سلام ياصاحبى**» حين تذكرت بالصدفة أنه توفى الى رحمة الله فى مايو ١٩٦٥.. أى منذ واحد وعشرين سنة وقبل أن يرى فيلما واحدا لعادل إمام.. فانتهز هذه الفرصة لأبلغ فناننا الكبير هذا النبأ الذى لابد سيحزنه جدا.. لأنه واضح أن ماحدش قال له !.

وبعد حديث أخير فى زميلتنا «الكواكب» مع عادل امام فى سبع صفحات بالألوان استعرض فيها أكثر من بدلة وهو مستند الى الدرابزين وذكر فيه حكاية الدكتور مندور هذه مرة أخرى معلنا أنه الناقد الوحيد الذى يعترف به.. فكرت فى أن أكتب هنا لأسأله بتواضع شديد : طيب لو افترضنا أن أطال الله فى عمر الدكتور مندور وظل حيا حتى الآن.. عندك أيه تعرضه له ؟ .. وهل لو شاهد أستاذنا الراحل العظيم



«كراكون فى الشارع» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٧

«سلام يا صاحبى».. ألم يكن محتملا أن يموت مرة أخرى ؟.

ان مشكلة عادل إمام تتعقد يوما بعد يوم ومع كل نجاح جديد يحققه .. وواضح أنها دخلت الآن دائرة خطيرة بالنسبة لأى فنان أو انسان عادى.. وهى التشكك فى أن أحدا يحبه.. فحتى أشد المخلصين له والحريصين على قيمته يمكن أن يكونوا «جواسيس» وجزءا من مؤامرة عامة للحاقدين عليه.. ولذلك أعلن هنا على الملأ أننى لا أحب عادل امام ولا حاجة أبدا وانما فقط أقدر موهبته الكبيرة الى أقصى حد ولذلك ظللت مترددا فى مشاهدة **«كراكون فى الشارع»** خوفا من أن يكون مثل «سلام ياصاحبى» فأحزن جدا على هذه الموهبة . !

ثم كان هناك سبب آخر مضحك لنفورى من هذا الفيلم وهو عنوانه الذى يذكرنا بمهزلة الأسماء الغريبة التى أصبحوا يختارونها الآن للأفلام.. فلقد قضيت عدة أسابيع أتقلب فى الفراش ولا أنام الليل وأنا اتساءل : يعنى أيه كراكون فى الشارع؟. إن جميع كراكونات العالم – أى أقسام البوليس – هى بالطبع فى الشوارع .. فما معنى أن يصبح هذا عنوانا لفيلم ؟ .

وأعترف بأن كل هذا كان موقفا خاطئا منى.. فمهمة الناقد هى أن يرى الأفلام

بدلا من أن يتساءل عنها.. ومن ناحية أخرى فليس من حق أى ناقد أن يأخذ موقفا مسبقا من أى فيلم قياسا على فيلم آخر .

وبعد أن شاهدت **«كراكون فى الشارع»** اعترف مرة أخرى بأننى قصرت جدا فى واجبى النقدى المجرد عندما تأخرت كثيرا فى الحديث عنه .. لأنه فيلم جيد جدا وشديد الامتاع والجرأة والاحترام فى نفس الوقت .. بل أنه من أهم أفلام ٨٦ وربما سنوات أخرى سابقة.. وهو نموذج مثالى للكوميديا الراقية النابعة فى نفس الوقت من مشاكل الواقع اليومية التى يعيشها الناس فعلا ويمكن أن يحسوها فيصدقوها.. فالفيلم يقتحم مباشرة مشكلة الاسكان والبيوت التى تسقط على رءوس ساكنيها فيذهبون الى خيام الايواء المؤقت والى المقابر والى الجحيم نفسه دون أن يجدوا أبسط حقوقهم كبشر وهو مجرد مأوى له سقف .. وصحيح أن الفيلم يحل مشكلته حلا خياليا بمسألة «الكرافان» الذى يجره حمار.. ثم حلا «رقابيا» بمسألة البرنامج التليفزيونى الذى يجد معجزة لكل مشكلة بقرار من فوق .. ولكن هذا لا يقلل من قيمته كعمل اجتماعى جرىء وصادق يقول أشياء كثيرة ذكية عن واقع يدعو لتغييره.. وهنا لابد أن نشيد بكاتب السيناريو أحمد الخطيب الذى يفاجئنا بعمل رائع حقا.. ثم بالمخرج المجتهد والجاد فعلا أحمد يحيى الذى يحقق أفضل مستوياته مع عادل إمام بالذات وبعد فيلم جيد آخر لهما هما **«حتى لا يطير الدخان»**.. وأخطر ما ينجح فيه «كراكون فى الشارع» هو أنه يتحدث وينتقد بجرأة مشكلة اجتماعية خطيرة بينما هو يضحكنا طول الوقت .. أى أن الفن الجيد والجاد والمحترم يمكن أن يكون ممتعا أيضا وناجحا حتى تجاريا.. وهذا هو ما كنا نقوله من عشرين سنة دون أن يصدقنا أحد .. ورغم كل قيمة هذا الفيلم فانه لا يمكن تخيله بدون عادل إمام الفنان الكوميدى الفذ والذى يمنح الأفلام والشخصيات المناسبة له روحا وحياة وحرارة لا يقدر عليها غيره وتؤكد كل يوم أنه لم يحقق شيئا لا يستحقه .. أما عادل إمام خارج الشاشة .. فنتركه للدكتور مندور .. هم حرين مع بعض ! .

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٠ / ١ / ١٩٨٧ .

نموذج إنسانى آخر من سينما

الرجل المتوحش !

وهذا فيلم آخر يؤكد أن السينما المصرية قد أنبها ضميرها فيما يبدو فبدأت تهتم فعلا بمشاكل المجتمع المصرى.. حتى أصبح يمكن أن يقال أن هناك تيارا من «الوعى الاجتماعى» فى أفلام السنوات القليلة الماضية لا يمكن انكار تناوله لكثير من مشاكلنا التى نتجت عن تحولات اقتصادية وأخلاقية هامة نعرفها جميعا.. وطبيعى أن اقتراب السينما من مشاكل مجتمعنا شىء .. وفهمها أو جديتها فى هذا الاقتراب شىء آخر .. ولكننا لا يمكن أن نغفل مثلا أن أزمة الاسكان أصبحت هى الموضوع الأساسى فى مجموعة أفلام أخيرة عرضت فى أوقات متقاربة آخرها **«مدافن مفروشة للإيجار»** الذى يتحدث عن اضطرار الأحياء للسكنى مع الأموات ومزاحمتهم فى مقابرهم.. وهو نفس الموضوع الذى يقتحمه **«كراكون فى الشارع»** وبنفس التناول الساخر الذى يقترب من «الكوميديا السوداء».. ثم يجىء **«الضائعة»** ليقوم أساسه الدرامى على نفس المشكلة ولكن بتناول فاجع تتعقد فيه مأساة البطلة خطوة خطوة حتى يصل الى ذروة الضياع .. ولأن المؤلفة هنا هى الزميلة حسن شاه التى أخذت على عاتقها منذ **«أريد حلا»** أن تقتحم وبجرأة الأوضاع المهينة التى تتعرض لها المرأة المصرية فى مجتمع تحكمه أنانية الرجال وقسوتهم وحتى قوانينهم .. فانها تجعل من فريستها هذه المرة امرأة وهذا من حقها.. ولكنى أصبحت أخشى على حسن شاه فى دفاعها البطولى عن حقوق بنات جنسها أن تحول كل مشاكلنا الى مجرد التفرقة بين المرأة والرجل .. بينما المشكلة فى تقديرى هى مشكلة واقع صعب ومتخلف يعانى فيه الرجل والمرأة على نفس المستوى.. بحيث تصبح التفرقة فى الحقوق والقوانين بين الرجل والمرأة هى مجرد تفريعات أو «تنويعات» على هذا الواقع الصعب الذى يتعرض له الاثنان معا.. ولا تكون الرؤية صحيحة إلا بتحليل



«الضائعة» - إخراج عاطف سالم - ١٩٨٧

هذا الواقع كما هو بغض النظر عن الفوارق الجنسية وبتطوير أوضاع الانسان المصرى كلها الى الأفضل ..

ففى **«الضائعة»** مثلا تتعرض الزوجة والأم نادية الجندى لكل أنانية ونذالة الزوج سعيد صالح الذى قدمه السيناريو الذى كتبه بشير الديك وحشا خاليا من أى ضمير أو وازع أخلاقى وبمبالغة غير مبررة.. ويتكرر نفس مشهد سقوط البيت على رؤوس الأب والأم والطفلين وبنفس التفاصيل التى رأيناها فى «كراكون فى الشارع» وبنفس مهزلة خيام «الايواء المؤقت» التى تستحيل فيها الحياة بعد ذلك .. ولكن البطلة التى تضحى هذه المرة هى الزوجة والأم التى تسافر الى بلد عربى لتعمل ممرضة ولتحل مشكلة الأسرة بأرسال كل نقودها الى الزوج فى القاهرة ليحصل بها على شقة.. ولكن نفس النظرة الى الرجل باعتباره وحشا متجردا من أى أخلاق تعود حتى الى المستشفى الذى تعمل فيه المرأة المسكينة فى البلد العربى ومن خلال طبيب مصرى هو محمد خيرى الذى يبدو ولا عمل له إلا الإيقاع بالممرضات.. سعاد نصر أولا ثم نادية الجندى.. وعندما لا تستجيب له يلفق لها تهمة سرقة أدوية فتفقد عملها وتطرد وتعود الى بلدها.. وهى مبالغة أخرى فى تصوير قسوة الرجال ونذالتهم

وتفرغهم لتدمير النساء البريئات ..

ويكون طبيعيا أن تكتمل هذه الصورة الوحشية للرجال الأنذال بعودة الزوجة المسكينة لتجد أن زوجها أخذ فلوسها واشترى بها شقة فعلا.. ولكن ليتزوج فيها فتاة أخرى كانت جارته فى خيام الايواء المؤقت .. وهى مسألة لم يبررها السيناريو ولم يمهد لها وكأن كل الأزواج ينقلبون على زوجاتهم المخلصات لمجرد أنهم أنذال بالطبيعة .. وتتعرض المرأة الأم لكل أنواع الأذلال والأضطهاد حين يمنعها الزوج من الحياة معه أو من رؤية طفليها.. فتهيم على وجهها فى الطرقات.. والى هنا كان يمكن أن يكون الفيلم تناولا آخر لبعض مشاكل المرأة المصرية الناشئة عن إجحاف قوانين الأحوال الشخصية بحقوقها كأم وزوجة والتى برعت حسن شاه فى علاجها .. ولكن الثلث الأخير يدخل ببطلته وبنا الى مشكلة جديدة تماما تخصصت فيها السينما المصرية أخيرا هى مشكلة المخدرات.. فالزوجة التى تبدأ مأساتها بعلاجها بالمخدر .. تدمنه .. وتنحدر أحوالها من سيىء إلى أسوأ الى حد الضياع الكامل بعد أن وقعت فريسة وكر يديره سيد زيان الذى أدى دوره بمبالغة شديدة ولحسابه الخاص وكأنه ليس مجرد شخصية تؤدى وظيفة درامية محددة فى فيلم .. وفى جزء المخدرات هذا تؤدى نادية الجندى دورها ببراعة لابد أن نشهد لها بها .. والى حد التضحية بالمظهر والملابس وكل شكليات النجمة كما كانت تتصورها فى أفلامها السابقة.. وواضح أنها استفادت من النقد الكثير الذى واجهته فى تلك الأفلام وبدأت منذ **«الخادمة»** بالتحديد تصبح «ممثلة» فقط وتكشف عن جوانب كثيرة جيدة من حقها أن اعترف لها وبها هنا وأنا أكثر من هاجمت أفلامها اياها ..واذا كان الفضل فى «الخادمة» للسيناريو ولأشرف فهمى .. فان الفضل فى **«الضائعة»** لعاطف سالم الذى قدم نهاية جيدة جدا لفيلمه فى مشهد مواجهة نادية الجندى لعلى الشريف وصفعهما كل للآخر عدة مرات كأنه يصفع عالمه كله .. فهى نهاية على مستوى عاطف سالم فعلا .. وأن كان ما يحتاج الى بعض المناقشة هو رؤيته «للضياع» فى عالم المخدرات بكل هذا القبح والقسوة والدمامة التى أرهقنا بها .. فكل بشاعات العالم يمكن تقديمها بكاميرا أكثر حساسية وجمالا .. !

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١/١٠.

موهبة « الرجل الواحد »

وظاهرة الأفلام التى تنجح بالكيلو !

خلال أربعة أيام فقط شاهدت عملين مختلفين لعادل إمام أكدا لى ما كنت أعتقده دائما من أنه فنان موهوب فعلا لم يصنع نجاحه بالصدفة أو الفهلوة أو من باب المعجزات الغامضة وإنما بموهبته فقط والتى فرضها خطوة خطوة وعبر كفاح طويل. ولكنها موهبة أكبر بكثير من الأعمال التى يوظفها فيها .. ولكن دون أن يدرى أحد هل هذا الفنان الكبير هو المسئول عنها بما أنه اختارها.. أم أن هذا هو مستوى فنوننا الموجودة الآن وهذا هو مستوى ما يكتبه البعض وما يخرجه البعض.. وأن أى عبقرى فى العالم لا يصنع وحده أى معجزة .. ؟ سؤال أعجز شخصيا عن الاجابة عنه واكتفى على الأقل بالاستمتاع بممثل عظيم !

شاهدت مسرحية «الواد سيد الشغال» متأخرا جدا لاكتشف أنه كانت ستفوتنى كمية ضحك خرافية غسلت قلبى من أحزان واحباطات كالجبال لم تسمح لى بالضحك منذ زمان بعيد .. ولست ناقدا مسرحيا حتى أنقد المسرحية ولكن كمتفرج عادى لم أجد فيها شيئا على الاطلاق رغم جهود الإخراج والديكور ومجموعة الممثلين المستميتة لمحاولة صنع شىء من لا شىء سوى العودة مرة أخرى الى قصة **«طلاق سعاد هانم»** لأنور وجدى وعقيلة راتب عن «المحلل» الذى لابد منه لأن البيه طلق الهانم ثلاث مرات ! .. ولكن كان هناك فقط عادل إمام الذى بدونه لا يكون هناك لا واد ولا سيد ولا شغال ولا حاجة أبدا .. ولكنه بحضوره النادر وقدرته الفائقة على الاضحاك استطاع أن يربطنى بمقعدى ثلاث ساعات كان يمكن أن تصبح ستا بلا ملل وأنا أضحك كطفل صغير حقا حتى تدمع عيناى واستلقى على قفاى كما يقولون عادة فى مثل هذه المواقف !

ثم تشاء الصدفة وبعد ثلاثة أيام فقط أن أشاهد فيلم **«النمر والأنثى»** لأكتشف نفس الشيء وبحذافيره.. جهود ضخمة جدا من سيناريو ابراهيم الموجى واخراج سمير سيف وانتاج ضخم جدا بالنسبة لامكانات السينما المصرية وثرثرة ولت وعجن لا مثيل لهما لمجرد الوصول بزمن الفيلم الى ثلاث ساعات وربع ولكى يقال أنه أطول فيلم فى تاريخ السينما المصرية وكأن هذا انجاز خطير جدا أو معجزة تستحق انفاق سبعمائة ألف جنيه على الفيلم كما يؤكد منتجه واصف فايز الذى لا أدرى من الذى ضحك عليه وباع له الترام .. وكأن الأفلام بالأطوال أو بالكيلو – وزن الفيلم ٣٢ كيلو فى عين العدو ! – وفى محاولة لتقليد السينما الهندية التى يتصور البعض أنها تنجح لانها طويلة .. حتى أن أحد زملائى فى الجامعة قال لى مرة انه يدخل دائما فيلما هنديا فى حفلة الثالثة ظهرا لكى يضمن الخروج منه وقد اظلمت الدنيا .. وهى عبارة لم أنسها رغم مرور عشرين سنة .. لانها تفسر شيئا من سر نجاح الافلام الهندية .. فهى تقدم وجبة هروب دسمة وممتدة من الواقع والى أن ينتهى اليوم فيحل الظلام .. ولكن الذين يحاولون تقليد الافلام الهندية يتجاهلون أنها وجبة ممتعة حقا من الرقص والغناء والبكاء وقصص الحب والضرب والميلودراما ..

وهى مقدمة فرضت نفسها حتى قبل ان اتحدث عن **«النمر والانثى»** لشدة غيظى من طوله المفروط .. ونحن لا نقيس الافلام بطولها أو قطرها بالطبع .. لاننا يمكن ان نحتمل فيلما طوله ستة ساعات بشرط أن يكون ما يقوله ممتعا ومفيدا قبل ذلك كله .. بمعنى انه لم يكن ممكنا صنعه فى اقل من ذلك .. ومازال **«ذهب مع الريح»** مثلا أو **«الحرب والسلام»** من كلاسيكيات السينما التى يحب الناس فى العالم كله أن يشاهدوها عشر مرات رغم طولها المفرط .. ولكننا فى «النمر والانثى» يستفزنا أولا هذا الاسم نفسه لاغراقه فى التجارية التى تغازل متفرجى «الترسو» بعناوين أشبه «بالنينجا يتحدى الافعى» .. مع أن مجموعة العاملين فى الفيلم من الفنانين المحترمين الذين حاولوا أن يصنعوا شيئا جادا فعلا ولكن فاتهم أن يجعلوه أكثر بساطة وتواضعا وأقل ثرثرة وافتعالا وتعقيدا ..

وأعترف بأنه من الصعب أن أتناول هذا الفيلم بالتفاصيل التى تؤكد أين الخلل فيه بالضبط .. لانه فى الواقع أكثر من فيلم وأكثر من قصة ولكن من الممكن أن تحدد فيه ثلاثة افلام مستقلة على الأقل .. فيلم عن محاولة البوليس «زرع» أحد الضابط وسط عصابة مخدرات للكشف عن أسرارها .. وهى فكرة مستهلكة فى أكثر

من فيلم مصرى وأجنبى منها «الرجل الثانى» لعز الدين ذو الفقار ورشدى أباظة وصباح وصلاح ذو الفقار الذى اشار اليه سمير سيف نفسه عندما جعل الضابط عادل إمام يرى جزءا منه فى التليفزيون.

ثم فيلم ثان عن توريط العصابة لضابط المخدرات نفسه فى أدمان المخدرات ..

ويذكرنا بشكل ما بفيلم **«الرجل ذو الذراع الذهبية»** لفرانك سيناترا والذى أخرجه أوتو بريمنجر .. وهو جزء مستقل تماما توقفت فيه أحداث الفيلم الاول حين شفاء الضابط عادل إمام من الادمان .. لكى يبدأ بعد ذلك الفيلم الثالث عن معاودة عادل إمام لمهمته الاولى بمطاردة العصابة فى أسوان .. ولكنه فيلم ينتمى هذه المرة تماماً لسينما ابراهيم الموجى كاتبا للسيناريو وسمير سيف مخرجا .. لانه حافل بلمساتهما الشخصية الناتجة عن تأثرهما الشديد وانبهارهما الذى بلا حدود بسينما العصابات الفرنسية والامريكية .. التى «أعتقد» .. أن سمير سيف «يعتقد» .. أنها أحسن سينما فى العالم .. بل إنها هى السينما ولا شىء آخر !

ومن هنا يجئ عجزى الشخصى حتى عن رواية الخطوط الاساسية لاحداث «النمر والانثى» .. لاننى أغبى من أن اتابع الذكاء العبقرى الذى صيغت به حيل الفيلم ومؤامراته المعقدة إلى اقصى حد .. فكل شىء كان يمكن حسمه فى نصف دقيقة ولكن يتم تعقيده وتأجيله لمجرد تطويل الفيلم بقدر الامكان حتى يدوخ المتفرج وتطلع روحه لو أمكن .. فالعصابة التى نراها تقتل اثنين خدعاها فى ثانية واحدة فى بداية الفيلم وبلا ذرة رحمة أو تردد .. تستلذ جدا بمعرفة أن الضابط وصديقته خدعاها .. ومع ذلك تعطى لهما الفرصة لكى يفلتا منها لكى تتواصل اللعبة بينهما أطول وقت ممكن .. ولكثرة التفاصيل والأحداث فمن الصعب أن أتذكرها لاضرب الامثلة .. ولكن مرة تضع العصابة الضابط وصديقته وطفلها فى سيارة بلا فرامل .. وكل الاطراف تعرف أنها بلا فرامل .. ومع ذلك فالكل يركب السيارة التى تنطلق بأقصى سرعة فيقفز منها رجل فاقد الوعى تماما بسبب المخدر وسيدة وطفل دون أن يصاب أحد بخدش واحد .. كيف لا أحد يدرى !.. ثم مرة ثانية تلتقى العصابة بنفس الضابط والسيدة والطفل فى فندق واحد فى أسوان دون أن يمسك أى أحد بأى أحد أو حتى يقتله لان الفيلم «لسه فيه ساعة» .. بل أن المدهش فى موقف كهذا أن تأخذ العصابة الطفل الى حفل رأس السنة فى ملهى الفندق الليلى لكى يرقص ويغنى منولوجات لمدة ربع ساعة لكى «يفرفش» الجميع قبل أن يأخذوه رهينة مع أمه!

وكل شيء «أمريكاني» في هذا الفيلم .. فالضابط عادل أمام نفسه نموذج لرجل البوليس المألوف في السينما الامريكية.. من همفري بوجارت الى ميكي رورك .. فهو حتى قبل نزول عناوين الفيلم يحاصر مجرما مختبئا في مغارة في الجبل وعندما يستسلم المجرم يطلق الرصاص عليه ليقتله بدلا من ان يقبض عليه .. وهو عنيف ومتجهم دائما واعزب ويعيش منعزلا في مكان موحش غريب دون ان نعرف أي سبب لهذا العنف والتوحد ولا أي شيء عن حياته وكأانه ظهر هكذا فجأة من فراغ .. والبنت نفسها آثار الحكيم هي «بايونيك ومان» تجري وتقفز من فوق الاسطح ومن السيارات المنطلقة وتتسلق جدران الفنادق ثم تحب الشجيع بالطبع الذي يحتقرها ويضربها مثل همفري بوجارت .. وزعيم العصابة أنور اسماعيل زعيم عصابة متوحش ولكن هادئ وعبقري يتلذذ بملاعبة ضابط البوليس الذي جاء ليكشف أسراره في العاب ذكاء متوالية يستعرض بها ابراهيم الموجي وسمير سيف ذكاءهما الشخصي بغض النظر عن أي منطق أو واقع .. وأخت زعيم العصابة عايدة عبد العزيز هي «ليدي ماكبث» التي تفهم كل شيء وتخطط لكل شيء لانها دكتوره في علم الجريمة .. !

ورغم أن اقحام فتاه ليل سابقة على زعيم عصابة مخدرات عبقري داهية بعد خروجه من السجن على أنها ابنته التي لم يرها من عشرين سنة حتى ينطلي عليه ذلك كأي طفل ساذج هي فكرة بلهاء تماما لا يمكن تصديقها بالطريقة التي دبرها بها الفيلم .

فاننا نحس أيضا أنها «مستعارة» من فيلم بوليسي أجنبي ما لابد أن يكشفه بسهولة خبير سينما أجنبية مثل يوسف شريف رزق الله .. ومع ذلك وبعد مواقف مفتعلة يقتنع الاب الداهية تماما بهذه الخدعة الساذجة ويأخذ ابنته وزوجها وابنهما المزعوم ليعيشوا في قصره دون أي محاولة للسؤال عن هذا الزوج الذي هو ضابط البوليس بالطبع .. والذي يزرع الميكروفونات في قصر العصابة ليلتقط البوليس الاحاديث من عربة آيس كريم مفتوحة الابواب علنا في الشارع تقليدا لفيلم «المحادثة» للمخرج الامريكي فرانسيس كوبولا .. !

ان ما يثير اهتمامنا وربما غيظنا هذا كله بهذا الفيلم هو الامكانات الهائلة التي أتيحت له .. ثم القيمة الكبيرة لصانعية من عادل امام إلى سمير سيف و ابراهيم الموجي .. فلا يمكن لأي منصف انكار المقدرة الحرفية المتمكنة لسمير سيف .. ولا

الجهد الخرافى الذى بذله فى هذا الفيلم .. ولذلك فمن حقنا أن نتوقع منه أن يوظف هذه الموهبة وهذا الجهد التكنيكى الكبير فى شىء أكثر قيمة.. وهو أول من يعرف كفنان واسع الثقافة أنه لا قيمة لأى جهد «عضلى» أو حتى فنى ما لم تكن وراءه فكرة كبيرة.. فما هى الفكرة الكبيرة أو حتى الصغيرة وراء «النمر والانثى».. باستثناء الجزء الخاص بادمان عادل إمام للهيروين ثم شفائه منه .. فهو الجزء الوحيد الذى ينتمى للأعمال الراقية وسط كم هائل من العاب العسكر والحرامية الاستعراضية مثل «طائرة الرش» التى لم يفهم أحد ضرورتها سوى مجرد شغل مجموعة من الحراس فوق السطوح لكى ينظروا إلى فوق .. وهى مجرد «مراهقة بوليسية» لأبهار الناس لا تليق بجهد فنانين نحترمهم جميعا.. ولا أدرى كيف فات عليهم جميعا أن كم الثرثرة كثير جدا ومرهق وهبط بالايقاع فى مناطق كثيرة بما لا يجوز فى فيلم مثير ..

ولكن أفضل ما فى الفيلم هو أداء مجموعة كبيرة من الممثلين أدهشنا منهم بالذات يوسف داود فى دور رجل البوليس الكبير رئيس عادل إمام.. أما عايدة عبد العزيز فلم تدهشنا بالطبع بأدائها «الخبيث» وحضورها القوى.. بينما أتصور أن أداء أنور اسماعيل أقرب الى مسلسلات الفيديو بايقاعها «الثقيل» منه الى السينما.. وقد أكون مخطئا فى هذا التصور.. أما آثار الحكيم فهى تتقدم كثيرا كممثلة متمكنة جدا وفى شخصية صعبة مليئة بالانفعالات وهى فى هذا الفيلم ممثلة كبيرة حقا تستحق مكانا فى قائمة النجوم لا أدرى لماذا لا يضعونها فيه ..

وأصل الآن الى ما بدأت به .. وهو أن القيمة الأولى فى عمل كهذا رغم كل ما حشروه فيه هى لعادل إمام الذى لا أتصور نجاحه بدون هذا الممثل الموهوب الى أقصى حد .. والذى وصل فى هذا الفيلم الى مستوى أداء لعديد من المشاعر والانفعالات المتناقضة لا يدع أى مجال لمناقشة قدراته التى بلا حدود .. ولكنه يصل الى مرتبة الأداء النادر حقا فى مشاهد مقاومة الرغبة فى آثار الحكيم ثم فى مشاهد الادمان .. فنحن هنا أيضا أمام عمل يكتسب كل قيمته من رجل واحد ! ..

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/٢/٢٦.

فن الإخراج

من الشمال إلى اليمين .. وبالعكس !

فى يومين متتالين حضرت فيلمين للمخرج الموهوب عاطف الطيب فى عروض خاصة فى «قاعة الوزير» بالهرم هما **«أبناء وقتلة»** و **«البدرون»** وسمعت منه شخصيا أنه سيدعونى لمشاهدة نسخة العمل من فيلم ثالث فى مرحلة التشطيب هو **«ضربة معلم»**.. وقلت له مداعبا : «لابد أنه اذن اسبوع أفلام عاطف الطيب» فضحك موافقا بينما أحسست أنا باشفاق شديد على هذا الشاب الذى أصبح ظاهرة من أهم ظواهر السينما المصرية الشابة. فلم يحدث أن حقق أحد مخرجى هذه السينما هذا النجاح والدوى فى أقل عدد من السنوات ومن مجرد فيلمه الأول «سواق الأوتوبيس» – وهو فيلمه الثانى فى الواقع ولكن أول أفلامه **«الغيرة القاتلة»** لم يحس به أحد – كما حدث لعاطف الطيب الذى اكتسب فيلما بعد فيلم ثقة الجمهور والنقاد معا حتى أصبح «نجم شباك» فى الإخراج يمكن أن يذهب حتى الجمهور العادى الى أفلامه كما يذهب الى أفلام هذا النجم أو ذاك ..

وسر اشفاقى على عاطف الطيب هو أنه أصبح أيضا أحد أكثر مخرجينا – الشبان والكبار معا – عملا وربما أنشطهم على الاطلاق .. رغم أنه تعرض ذات مرة لأزمة صحية نتيجة لإفراطه وحماسه الشديد فى العمل.. فيوم التصوير عنده هو ثلاثة أيام على الأقل عند أى مخرج آخر من حيث كمية العمل التى يصر على أن يخرج بها مستثمرا كل دقيقة.. وليس هذا على حساب المستوى الفنى لعمله بالطبع لأنه على العكس من أكثر مخرجينا حرصا على الدقة الفنية والاتقان.. ولكنه بالتأكيد على حساب طاقته البدنية والصحية نفسها وعلى حساب اعتصاركل جهد متاح لدى ممثليه والفنيين العاملين معه .. حتى أن مديحة كامل حكت لى مرة أن لها تجربة

واحدة مع رأفت الميهى فى **«عيون لا تنام»** ومع عاطف الطيب فى **«ملف فى الآداب»** خرجت من كل منهما حقا بالاستمتاع بالمشاركة فى عمل فنى راق شديد الجدية.. ولكنها خرجت أيضا شبه قتيلة من فرط الإنهاك حيث يبدأ كل يوم عمل من الفجر ولا ينتهى قبل أن يغمى على الجميع .. !

وهذا الحماس فى العمل والأخلاص الشديد والجدية المتفانية هى ظاهرة طيبة بالطبع.. ولكنها فى نظام الأنتاج المعروف فى السينما المصرية وحيث لا تنتظم كل الأمور وتتوفر كل الاحتياجات بنفس حماس المخرج وتفانيه .. قد لا تخدم فى النهاية إلا المنتج الذى قد لا تكون له أحيانا أى علاقة بالأنتاج ولا بالفن .. فيكون هو الرابح الوحيد لأيام عمل أقل وبالتالى تكاليف أقل وأرباح أكثر وعلى حساب فنانين يعملون بالسخرة أو فى معسكرات كشافة !

وفى حالة عاطف الطيب فاننا لابد أن نرحب ونسعد جدا حينما نرى له فيلمين فى وقت واحد وفيلما ثالثا على وشك «التشطيب».. لأننا قطعا نرحب بأكبر قدر من الأنتاج والخصوبة لمخرج جيد .. ولعلنا نتمنى أن يعمل كل المخرجين الجادين والجيدين بنفس هذا الحماس جتى يمتلىء السوق بالأفلام الجيدة.. فأحد قوانين هذه السوق أن العملة الجيدة تطرد الرديئة . ولو أن هذا لا يحدث فى الواقع .. لأن المخرجين السيئين أصبحوا يعملون الآن بنفس المعدل الغزير وربما أكثر حتى أصبحنا نرى ثلاثة أفلام فى شارع واحد للمخرج زكى جمعة الذى ليس مخرجا من أصله !

وقد يكون عاطف الطيب حرا فى تقدير حجم هذا العمل المتواصل على صحته الشخصية.. ولكن نخشى أن يكون لهذه الظاهرة خطرها أيضا على المستوى الفنى لأعماله نفسها على المدى الطويل.. ففى ظروف أنتاج غير مهيأة بطبعها لهذا العمل الكثيف لابد أن تختفى بعض شروط الجودة والاتقان وأخذ كل عمل حقه من الوقت والإعداد ودقة التنفيذ .. ولابد أن تتدخل «اللهوجة» و«الكلفتة» أيا كان اخلاص المخرج وجديته..

وربما كان ما هو أخطر من نواقص الإعداد والتنفيذ .. نواقص التفكير نفسه وتشويشه حتى يبدو المخرج الواحد أكثر من مخرج .. لأنه لفرط رغبته فى العمل وتعجله فى الخروج من فيلم الى فيلم .. قد لا يجد الوقت ليفحص ما يعرض عليه من أفكار جيدا حتى يرى اذا ما كانت تتفق مع رؤيته أو موقفه فى أفلامه الأخرى أو لا



«البدرون» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

تتفق.. هذا اذا كان للمخرج رؤية محددة أو موقف واضح أصلا .. أما اذا لم يكن لديه فليست هناك مشكلة لكى نهتم به نحن أو نشفق عليه بأكثر مما يهتم هو نفسه !

ولقد ساقت الظروف هذين الفيلمين اللذين يعرضان لعاطف الطيب فى نفس الوقت **«البدرون»** و **«أبناء وقتلة»** لكى نتأمل ظاهرة العمل الغزير هذه وتأثيراتها سلبا أو ايجابا على مخرج شاب يعرف هو نفسه كم نعتز به كثيرا كواحد من أهم مخرجينا الآن .. وكم نحرص على موهبته وجديته من أن يبددهما وهو يلهث من فيلم الى فيلم.. أما ماذا يقول فى هذا وفى ذاك .. فلا يهم .. وهذا أخطر ما يمكن أن يتعرض له أى مخرج فى العالم ..

● فى **«البدرون»** رؤية واعية جدا وشديدة القسوة لما يمكن أن يفعله الفقر بالناس .. وحيث يصبح السقوط حتميا أيا كانت مقاومتهم الأخلاقية وكأن التراجيديا الاغريقية عادت فى عصرنا الحالى الى بدرون عمارة مات بوابها وترك الأم وأبناءها الثلاثة ليواجهوا مصيرا لا فكاك منه .. الأبن الشاب الأعرج الذى لا يعرف صنعة فى العالم يكتسب منها الرزق.. يلحق نفسه ذيلا لرجل كفيف يتاجر فى الدين بطريقته الخاصة.. فهو «صييت» أو منشد للأدعية فى الأفراح أو الليالى الملاح وحيث

يصبح لصوته ثمن باهظ وبلا مبرر واحد سوى أنه أخذ من الدين الجانب الذى يرتزق منه هو الآخر .. ولكن حتى هذا المنشد «ينفتح» هو أيضا على «مشروع كاسيت» فى بلد عربى يدر عليه آلافا أكثر وبالدولار فيهجر الفتى والبلد كلها .

والأخت الكبرى ترى أن أنوثتها تستحق ما هو أكثر من حياة البدرون والظلام والاختناق.. فتسلم نفسها لصاحب العمارة العائد لتوه من رحلة «العمرة» ولكن الذى لا يجد أن هذا يتنافى مع أكل لحم الفقيرات مادمن جميلات وفى حاجة الى مائة جنيه.. ولا يهم بعد ذلك أن تذهب البنت بجنينها الى الجحيم.. فهو نفس المنطق الذى يبنى به عمارات تسقط على رءوس ساكنيها ليذهبوا الى الجحيم هم أيضا .. أما البنت الصغرى فهى تنتزع مستقبلا أفضل بأظافرها وببطولة أسطورية تواصل دراستها فى الجامعة.. ولكن ذل الفقر والتطلع الكاذب والأنسياق لوهم الثراء والادعاء الكاذب يدفعها الى صنع عالم وهمى من خيالها هى تدعى فيه أمام زميلاتها أنها «بنت ناس» مثل أى أحد آخر الى أن ينتهى وهمها بفضيحة علنية.. ووراء هؤلاء جميعا تحارب الأم المصرية الصعيدية من أجل سعادة أبنائها بشراسة والى حد افتداء ابنها بأن تقتل هى بدلا منه الرجل الذى تصورت أنه صنع كل هذه المأساة..

هذا فيلم عن الفقر اذن فى عصرنا هذا وما يمكن أن يصنعه بالناس لمجرد أنهم تركوا فى مواجهته وحدهم عزلا من أى سلاح.. ولأن المجتمع اختار لهم قاع عمارة جيسهم فيها تحت الأرض وقال لهم : تصرفوا وحدكم فى مواجهة وحوش السطح.. ولكن أياكم أن تطلوا برءوسكم مرة الى هذا السطح !

وفى تقديرى أنه رغم مشاكل الاعتداء على شرف البنات.. والشاب الذى يريدأن يثأر لشرف أخته. والأم التى تفتدى ابنها بنفسها.. فليس فى هذا الفيلم أى ميلودراما على الاطلاق.. فلا صدفة واحدة ولا مبالغة ولا إغراق فى استدرار عواطف المشاهد فى كل ماشهدناه.. وإنما هى أحداث حقيقية تحدث فى واقعنا كل يوم.. بل أنها أقل بكثير مما نقرأه فى صفحات الحوادث دون أن نهتز.. ولكننا اذا رأيناه فى فيلم قلنا ميلودراما.. مع أن الميلودراما فى ذاتها ليست مرفوضة.. فشكسبير كله ميلودراما.. وزاعقة وساذجة أحيانا.. و «ملاعين» فيسكونتى ميلودراما عنيفة ولكنها سياسة من الطراز الأول ..

و«البدرون» فى تقديرى الشخصى الذى قد لا يوافقنى عليه البعض هو استمرار لشجاعة واصرار عبد الحى أديب على أن يتحدث دائما عن مشاكل وأحزان وأحلام

مجتمعه وربما قبل أن يلتفت الآخرون .. وبأكثر وسائل السينما وفن «الحكى» مباشرة ووصولا للناس فى الصالات الشعبية المزدحمة لتهتز ضمائرهم لما يحدث لهم ومن حولهم.. وهو من أكثر كتاب السينما شرفا واحساسا بمسئولية الكلمة عندما تقال فى الوقت المناسب وبلا لف ولا دوران حتى لو اعتبرها المتحذلقون مباشرة.. فالرسالة قبل الحذلقة أحيانا.. وهو فى هذا الفيلم يقتحم عالم الادعاء والمتاجرة بالدين بعيدا عن جوهره الحقيقى الفاضل.. فهنا «صبيت» جشع يتاجر فى الادعية بالدولار مجسدا للجشع المادى الذى يأخذ الآن شكل شركات عملاقة.. وهنا مقاول حاج يتاجر فى العمارات وفى شرف الفقيرات بنفس «القداسة».. وهنا شاب محبط تحت ضغط الفقر والعجز والعار فيهرب الى اطلاق لحيته والى «قرن الغزال» التى يسأل بائعا ملتحيا أيضا فيقول له «بخمسة جنيه باذن الله..» وهو يعلم تماما أنه سيقتل بها أحدا ولكن باذن الله !

ما لم يعجبنى فى سيناريو عبد الحى أديب قصة الفتاة الصغرى (ليلى علوى) بالكامل.. فهى أضعف شخصيات الفيلم وأبعدها عن المنطق.. ففتاة جامعية بهذه الصلابة لا تضعفها عنجهية زميلاتها الى حد اختلاق كل هذه الاكاذيب المضحكة.. وطلبة الجامعة اليوم من ناحية أخرى لا يمكن أن يكونوا «فاضيين» وأشرار الى حد أن يتفرغوا لفضح زميلتهم بهذا المشهد الهزيل الذى قد يحتمله منطق «زوزو» ولكن لا يحتمله منطق عبد الحى أديب ووعيه بحقائق مجتمعه..

ما يستحق الاشادة فى «البدرون» قدرة عاطف الطيب على تجسيد هذا الواقع «السفلى» البائس بكل ضغوطه وقهره وحيويته فى نفس الوقت .. ثم قدرته على انتزاع أفضل أداء لكل ممثليه على الاطلاق من العظيمة سناء جميل وحتى ليلى علوى.. فالجميع فى أحسن حالاتهم: سهير رمزى وحسن حسنى وجلال الشرقاوى فى أفضل أدواره على الاطلاق .. أما ممدوح عبد العليم فلقد ولد «فتى أول» حقيقيا فى هذا الفيلم !

● الفيلم الثانى لعاطف الطيب هو **«أبناء وقتلة»** وقضية الفيلم الأساسية أن عاطف الطيب يتصور أنه يتحدث فيه أيضا عن الواقع المصرى من ثورة يوليو وحتى اليوم.. وهو لكى يؤكد ذلك هو وكاتب السيناريو مصطفى محرم - عن قصة اسماعيل ولى الدين - يبدأن الفيلم بمشهد وثائقى حقيقى بالأبيض والأسود لاحدى خطب جمال عبد الناصر .. ثم يتكرر نفس الأسلوب مع كل تطور سياسى هام فى

الثلاثين سنة الأخيرة.. ومن هزيمة ٦٧ الى حرب اكتوبر.. ولكن من بين كل انعكاسات هذه الأحداث الهامة على الشعب المصرى كله .. يختار الفيلم نموذجا واحدا فقط هو شيخون الذى يلعبه محمود عبد العزيز .. شيخون فقط وبالتحديد ممثلا للشعب المصرى .. فمن هو شيخون هذا ؟.

«بازمان» شاب غلبان جدا فى حانة رخيصة يملكها خواجه يترك مصر بعد حرب ٥٦ ويريد أن يبيعها بأى ثمن فيريد شيخون أن يشتريها بأى وسيلة .. يخدع فتاة الليل (نبيلة عبيد) بالحب والزواج ليسرق مصاغها ويشترى بها الخمارة .. وفى ليلة واحدة وبدون أى مناسبة تقتنع فتاة الليل المجربة وتتزوجه بلا أى تبرير مفهوم .. وفى الصباح تكتشف أنه سرق كل ثروتها وبعد كمية من الصراخ ترضخ وتواصل الحياة معه ولسبب غير مفهوم أيضا لمجرد أنه يقبلها ويسحبها كل مرة الى الفراش وكأنها عذراء ساذجة من الريف.. ومع أنها تكرهه كراهية عمياء كما رأينا طوال حياتهما معا بعد ذلك الى حد ابلاغ البوليس عن أنه يخفى زوج أخته أحمد بدير الهارب من جريمة نسيتها الآن لأن قصة أحمد بدير كلها مقحمة على الفيلم الذى يريد من خلالها فقط أن يقول أن الزوجة أبلغت عن زوجها فدخل السجن وتزوجت هى ضابط البوليس مجدى وهبه.. وهو بالمناسبة ضابط واحد فى القاهرة كلها ومتفرغ لقضية واحدة هى مطاردة محمود عبد العزيز لأى سبب وبأى جريمة.. وهو يكرهه من أول لحظة إلى آخر لحظة وبلا أى سبب كأن بينهما ثأرا قديما من فيلم سابق لم نشاهده.. وبلا أى سبب أيضا — فليست هناك أسباب فى هذا الفيلم لأى شىء – يقرر الضابط أن يتزوج من هذه السيدة بالذات زوجة الرجل الذى يكرهه وأدخله السجن رغم علمه أنها راقصة وفتاة ليل رخيصة.. ثم يهجرها الضابط ويتزوج غيرها ويختفى فجأة ليتركها مع طفليها من زوجها السجين وقد أصبحت ثرية جدا وبلا أى سبب سوى أن الرقص ازدهر فجأة مع حدث سياسى آخر هام لا أذكره بالضبط .. لأن الفيلم يذكرنا بين وقت وآخر بحدث سياسى هام ينعكس على حياة المصريين من خلال السيد البارمان الجرامى والسيدة زوجته الراقصة !.. ولعل الرقص ازدهر جدا بعد هزيمة ٦٧ التى تسبب فيها عبد الناصر طبعا وثورة يوليو كلها !

ويخرج الزوج «الشهيد» من السجن فترفض زوجته السابقة أن تعطيه ولديه فيؤجر بلطجيا ليقتلها ثم يقتل البلطجى! ولست أذكر متى بالضبط قرر أن يتاجر فى

السلاح.. هل بعد هزيمة ٦٧ أم بعد نصر أكتوبر.. ولكنه يقتل شريكه الطبيب فى متجر السلاح ويصبح هو ثريا جدا من تجارة السلاح المهرب.. والآن أصبح ولداه شابين ماشاء الله .. ولكن وكالعادة فى السينما المصرية لابد أن يكون أحدهما ناجحا جدا فى الجامعة ومؤدبا جدا ومثاليا.. وأن يكون الآخر «بايظ» جدا وفاشلا فى التعليم وفى الأخلاق لكى يصبح امتدادا لأبيه فى الفساد.. وفجأة تظهر لهما ابنة خالة جميلة.. ثم تكون «مفكوكة» ومنحلة بلا مناسبة - سوى الفقر طبعا - ومستعدة لأن يسلبها أى أحد أعز ما تملك .. وطبيعى أن يكون هذا الاحد هو الابن «البايظ» لكى يجبرونه بالقوة على أن «يصلح غلطته».. أما الشاب المؤدب المتربى فلابد أن ينجح فى الجامعة.. ولأن هو الشاب المثالى الذى يغازل به كاتب السيناريو التيار الدينى ويقدمه لهم كنموذج للشباب.. فلابد أن يطلق لحيته.. وأن نراه وسط جماعة دينية فى الجامعة يطلقون لحاهم كلهم وهو يلقى محاضرات مطولة فى الاقتصاد الاسلامى ولكن دون أن يذكر لنا كما تطبقه شركة من بالضبط لتوظيف الأموال.. ثم يحب زميلته المحجبة حبا طاهرا عفيفا بالطبع وغرضه شريف.. وعندما يصحبها مع أبيها الى بيت أبيه ليخطبها - بدلا من أن يذهب هو الى بيت أبيها كما يحدث فى كل البيوت المصرية.. نكتشف أن أباها هذا هو بالصدفة البحتة مجدى وهبه ضابط البوليس الشرير جدا والذى خرجت من صلبه رغم ذلك الفتاة الطاهرة المحجبة.. وكما حدث لجان فالجان فى **«البؤساء»** يظهر رجل البوليس بعد عشرين سنة كشبح من الماضى مصمم على هدم أى سعادة.. ويتذكر الرجلان الشيخان بعضهما.. وكلمة من هنا وكلمة من هنا .. يمسك محمود عبد العزيز بمسدس كان يجربه قبل دقائق باطلاق الرصاص من البلكونة فى شوارع حى كالمهندسين مثلا .. تصوروا؟!.. ولكن بينما يوجهه لقتل غريمه الازلى بلا سبب ضابط البوليس.. تصيب الطلقة من بين كل الموجودين فى المشهد - وهم كل أسرة الفيلم تقريبا ماعدا نبيلة عبيد التى ماتت فى منتصفه والمخرج وكاتب السيناريو طبعا - تصيب الطلقة الابن البرىء المثالى الملتحى عضو الجماعات الدينية الذى يموت بعد أن ينظر الى الجميع بحنان بالغ وبراءة ملائكية ويقول فى وداعه : «بحبكم .. بحبكم كلكم!».. ثم .. دوم.. يميل رأسه على صدره !

نحن اذن أمام فيلم يقدم مجتمعا فاسدا بالكامل.. كله قتلة ومجرمون ولصوص وقوادون وداعرات وتجار سلاح وبارمانات.. ودون أن تشرح لنا الأحداث السياسية

الهامة التى كان يذكرنا بها الفيلم بين وقت وآخر.. سبب فسادهم المرعب هذا ولا علاقته بهذه الأحداث إلا اذا أراد أن يقول أن هذا ماجنته مصر خلال ثلاثين سنة بسبب عبد الناصر وثورة يوليو.. وبحيث يصبح العنصر الوحيد الطيب الطاهر هو الشاب المتدين عضو الجماعات الدينية «المستنيرة» التى تحاول أن تهدى وتصلح هذا المجتمع الفاسد لأنها هى البديل الوحيد والحل الذى لا حل غيره.. ومع ذلك فهذا الشاب الملائكى هو الذى يدفع حياته ثمن هذا الفساد كله وبيد أبيه الشرير القذر نتاج ثلاثين سنة تبدأ بتأميم قناة السويس.. ورغم أنه هو الضحية الوحيدة.. فهو يحبنا.. يحبنا كلنا !

فى تقديرى – وقد أكون مخطئا – أن السيناريو يغازل غزلا واضحا ومكشوفا التيار الدينى المتنامى لدى الشباب البرىء حقا والباحث عن خلاص حقا.. ولكن المدهش فى الموضوع هو أن يصدر هذا الفيلم عن نفس المخرج الذى يقدم تصورا معاكسا تماما فى الفيلم الآخر الذى أخرجه هو نفسه.. والذى يعرض فى نفس الوقت فى نفس المدينة.. وكل مخرج فى العالم قد يخرج مائة فيلم لمائة كاتب سيناريو ولكل منهم بالضرورة موقف مختلف.. ولكن يظل لهذا المخرج موقف واحد ثابت أو واضح على الأقل من الحياة ومن الأشياء لابد أن نلمسه كالخيط الواحد الممتد خلال هذه المائة فيلم كلها.. لأن المخرج هو المسئول تماما عن أبسط تفاصيل فيلمه.. فما هو موقف عاطف الطيب من قضية واحدة مطروحة الآن على مجتمعنا كله ؟ .. هل يترك كل كاتب سيناريو يطرح ما يشاء وهو «ينفذ»؟.. أنا شخصيا لا أصدق هذا عن عاطف الطيب.. وأفضل أن تكون المسألة مجرد «شغل كتير» للخروج من فيلم الى فيلم.. ولكن حتى هذا.. أرجو أن يتوقف عنه قليلا.. لكى يبدأ تأمل ما يصنعه ويعود الى «سواق الأتوبيس»!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٤ / ٧ / ١٩٨٧.

لغز النجاح فى غمضة عين

.. ما بين جرجا والقاهرة !!

قال لى كاتب سيناريو صديق أنه خرج من حركة الفنانين الأخيرة – مع أنه لم يشترك فيها وإنما كان يراقبها عن بعد – بشعور هائل بالايجابية بدأ يعكسه على الفور فى موضوعات الأفلام التى يكتبها.. وأنه يتوقع موجة من الأفلام يخرج فيها الفنانون عن سلبيتهم وتتغير أشياء كثيرة.. وهى نبوءة أعتقد أنها صحيحة الى حد كبير . فالجميع لديهم الآن هذه الروح القوية المتفائلة.. وأتوقع – أو أرجو على الأقل – أن يعكسوها فى أعمال فنية أفضل مما كانوا يصنعونه تحت ضغوط ظروف متشابكة ومعقدة حاصرت الفنان وفرضت عليه شعورا بالنقص وبأنه مجرد «أراجوز» أو «مسلواتى» ليس له شأن .. على حد تعبير يوسف شاهين. ويكفى أن النصر الجزئى الذى حققه الفنانون جعلهم الآن يعودون الى قضيتهم الأساسية وعملهم الحقيقى وهو الإبداع .. بمعنى أن يخرج المخرج ويمثل الممثل ويؤلف الكاتب بدلا من استنزافهم فى مواجهة أعداء الفن ومعطلى الإبداع.. وبشرط أن يتحقق الآن ابداع حقيقى وجاد يستحقه الجمهور الذى تابع واحتضن قضية الفنانين !

وكذلك أشعر بسعادة حقيقية وأنا أكتب عن فيلم **«البيه البواب»**.. فهو أول فيلم شاءت الصدفة أن أعود به الى ممارسة مهمتى الأصلية. وهى محاولة تأمل وتحليل الأفلام.. وبعد أسابيع عديدة استهلكتنا فيها جميعا قضايا وهمية جرتنا اليها جرا مصالح فردية شرسة.. ليست لها علاقة حتى بقضايا السينما المصرية الحقيقية والملحة .

ولقد كان سيسعدنى أكثر ولا شك لو كان **«البيه البواب»** نفسه على مستوى الوقت الطويل الذى استغرقه تصويره عبر مشاكل عديدة.. ولكنه فيلم غريب جدا تقضى الساعة الأولى وأنت مستمتع جدا – وربما مبهور – بأداء ممثل موهوب جدا والى حد خرافى هو أحمد زكى.. بل وأنت مندمج تماما أيضا بالقضية نفسها التى يحاول

الفيلم أن يطرحها .. وهى قضية انقلاب الهرم الاجتماعى فى السنوات الأخيرة. بحيث أصبح البواب سيدا يتحكم فى الجميع ويحقق الأرباح المهولة من أسهل الطرق.. فى الوقت الذى يتحول السادة - بالمفهوم التقليدى القديم الذى كان سائدا فى مجتمعنا الى ما قبل الانفتاح - الى عبيد أو مجرد ذيول يمشون فى ركاب هذا البواب نفسه..

ولكن الفيلم ولسبب مجهول تماما لا أدرى كيف فات على صانعيه - وبالذات استاذ المونتاج الخبير سعيد الشيخ - يطول الى ساعتين.. وبلا أى احساس بالايقاع أو الايجاز أو الملل . لكى يعيد ويزيد فى نفس الحكايات المكررة.. وفى لحظة كنت اتساءل : كيف سينهون هذه الحواديت كلها ليخرجوا من هذه «الورطة» التى وضعوا أنفسهم ووضعونا فيها ؟

فى الجزء الأول من الفيلم يدهشنا المخرج حسن إبراهيم بمستواه الجيد جدا فى تصوير مشاهد شديدة الصدق والواقعية والحرارة للشاب الصعيدى أحمد زكى وهو يأخذ زوجته وولديه ليركب القطار من جرجا ليعمل فى القاهرة.. وهى مشاهد صعبة لا ينفذها إلا مخرج قوى. وفى القطار يكتشف الصعيدى الساذج أنه فقد كل نقوده.. ثم فى محطة القاهرة يكتشف أنه تعرض لنصاب محترف بأسم الدين عاد فسرق كل ما جمعه له من تبرعات راكبى قطار.. وفى شوارع القاهرة يدوخ بحثا عن أقاربه الذين جاء لاجئا اليهم فلا يجد أحدا .. وهى كلها أفضل أجزاء الفيلم على الاطلاق وتبشر بمخرج واقعى متمكن جدا وعلى أعلى مستوى .. وان كانت تدهشنا بسؤالين: فكيف يبدأ الفيلم بهذا القرار المفاجىء لشاب صعيدى بأن يترك جرجا ليذهب إلى القاهرة دون أن نعرف ولو فى جملة واحدة سببا لهذه الهجرة ولا شيئا على الاطلاق عن ظروف قبل السفر ؟ والسؤال الثانى هو كيف ينجب الصعيدى طفلين ملامحهما نوبية تماما وليست صعيدية.. بينما هناك فرق .

وفى القاهرة يبدأ الفيلم فى فقد أى منطق... فالشاب الضائع الذى فقد كل شىء إلا زوجته وولديه «وخلجاته» لا يعرف أحدا على الاطلاق.. يجد عملا بالصدفة البحتة وفى أول يوم وبمجرد أن يصادف صعلوكا ابن حلال يشفق عليه بدون مناسبة فيأخذه من يده ليعمل بوابا فى عمارة ضخمة.. هكذا بدون أى «احم ولا دستور».. فاذا كانت مهنة البواب تدر كل هذه المكاسب السهلة والخرافية كما رأينا فى الفيلم بعد ذلك.. فلماذا لم يعمل الصعلوك نفسه بوابا بدلا من أن يتنازل بهذه البساطة عن



«البيه البواب» - إخراج حسن إبراهيم - ١٩٨٧

هذه المهنة الكنز لأول «صعيدى تايه» يصادفه..

وتحل كل مشاكل أحمد زكى فى غمضة عين.. لندخل فى نفس التفاصيل المعروفة لعلاقة البواب بسكان كل شقة.. فهذه الساكنة ترسله ليشترى الخضار فتقوم خناقة تافهة ولكنه يضرب السوق كله.. وهذه تكلفه بأن يؤجر لها شقتها مفروشة.. وهذا الساكن «الخواجة» يمنحه دولارا مقابل مسحه لعربته.. وفجأة يتحول هذا البواب الساذج القادم من وراء الجبل الى رجل أعمال عبقرى ولا أوناسيس ولا حتى الريان.. ودون أن يقدم الفيلم أى تفسير لكل هذا الذكاء الخارق.. فهو فى يومين فقط يفهم كل أسرار القاهرة والانفتاح.. فيتاجر فى الدولار.. ويؤجر الشقق المفروشة بالآلاف.. ويتحول الى سمسار محترف ثم مقاول مليونير.. وفى غمضة عين يصبح هو السيد على كل عبيد العمارة.. وفجأة يقصده كل بوابى القاهرة ليرجوه أن يتعطف ويقبل أن يشكل لهم نقابة أو رابطة وأن يتنازل فيكون هو رئيسها المنتخب أيضا.. طيب إيه المناسبة وكلهم أقدم منه وأكثر خبرة ؟

وعلى مدى الساعة الأولى من الفيلم نخرج من حدوتة الى حدوتة دون أى صراع أو تطور فى أى حدث .. واميل على اذن جارى لاهمس له : «يبدو أنه فيلم تسجيلى

عن صعود بواب.. ولابد أن يكون باقي الفيلم عن هبوطه».

ويتحقق هذا بالفعل.. فكل ما نراه ليس أكثر من نماذج لمدى نجاح البواب وعبقريته في الضحك على الجميع واستغلالهم وجمع الثروة بنفس أساليبهم التى لا ندرى حتى متى ولا ممن تعلمها.. وكلها قصص تكاد تكون منفصلة عن بعضها البعض فيما يشبه «الاسكتشات» المسرحية أو التى تصلح مسلسلا للتليفزيون.. فلا شئ يربطها سوى المكان.. وأنها كلها تدور حول أحمد زكى بشكل أو بآخر .. بل أن بعض القصص الفرعية يصر الفيلم على أن يحكيها لنا وحدنا ودون حتى أن تكون لها علاقة بأحمد زكى.. مثل قصة الفتاة الجامعية التى يحبها زميلها ويتقدم لخطبتها أكثر من مرة ولكن أهله يرفضونها بسبب الفارق الاجتماعى.. ومثل قصة المرأة اللعوب (صفية العمرى) التى تزوجت ثريا فى عمر أبيها (محمد رضا) من أجل ثروته ولكن زوجته تضبطه فيهرب منها ويتركها مفلسة.. وحتى هذه وقعت فى حب البواب من أجل ثروته «!!» فتزوجها سرا .. دعك من قصة البوابين المصرين على أن يؤسس لهم أحمد زكى بالذات ومن بين كل بوابى مصر نقابة.. وفى كل اجتماع تقوم خناقة يضرب فيها الجميع بعضهم ويحطمون كل شىء. ففى الفيلم ألف خناقة بلا سبب إلا أن الجمهور يحب الضرب .. وهو ما أخشى أن يذكرنا بخناقات عادل إمام التى كان يضرب فيها كل مصر بدون مناسبة.. بل أن هناك أغنية أيضا يغنيها أحمد زكى.. البواب.. الذى استعانت به «الست» ليخدم ضيوفها .. فاذا به يسكر ويغنى ببساطة و«البهوات» و «الهوانم» يردون عليه.. وذلك لمجرد أن الموضة فيما يبدو هى أن يغنى أحمد زكى أيضا .. !

ويحاول الفيلم أن يؤكد على انقلاب الهرم الاجتماعى بنموذج مقابل للموظف الكبير فؤاد المهندس الذى أحيل الى المعاش فأصبح عاجزا عن الوفاء بالتزاماته العائلية.. فيرضخ للبواب ويترك له شقته ليؤجرها مفروشة ويسكن هو معه فى حجرة على السطوح.. ثم ينزلق شيئا فشيئا الى أن يعمل سكرتيرا للبواب نفسه وشريكا فى عمليات النصب.. وهو نموذج ساذج ومباشر وشديد المبالغة ونحس أننا رأينا شيئا مشابها له فى **«انتبهوا أيها السادة»** .. اذا لم نكن قد أحسسنا بأننا رأينا الفيلم كله من قبل فى **«صاحب الادارة بواب العمارة»** الذى ربما كان أعمق وأجرأ لولا تواضع مستوى تنفيذه..

والاعتراض على صعود البواب الخرافى فى هذا الفيلم ليس على عدم معقوليته..

فقد يكون واقع الانفتاح وانقلاب كل القيم الراسخة فى مجتمعنا يخفى ما هو أغرب من هذا .. ولكن الاعتراض هو على الشكل الفنى الذى تم به عرض القضية فليس هناك منطق ولا تبرير لأى شىء.. وليست هناك دراما قوية ومتماسكة وإنما مجرد «اسكتشات» قد تكون ظريفة فى ذاتها كما قلت.. وكأننا نحكى للناس حكاية «راجل صعيدى غلبان وصدمان جاء الى القاهرة واشتغل بواب فأصبح مليونير بمجرد الفهلوة».. وهناك حول ذلك قصص فرعية عديدة لا لزوم لها ولا تضيف شيئا بل وتعطل حتى الحدوتة الأصلية.. كهذا الشاب المراهق الذى يعاكس زوجة البواب.. والفيلم بلا ايقاع على الاطلاق.. وهذا طبيعى جدا طالما ليست هناك خطوط درامية واضحة.. فأنت لا تعرف متى يبدأ المشهد ومتى ينتهى.. بل ومتى ينتهى الفيلم كله ولا كيف.. فصفية العمرى فى مشاهد طويلة جدا تخدع أحمد زكى.. وتغريه.. وتسرق منه ربع مليون جنيه.. ثم تهرب منه.. ثم تعود فجأة لتتهمه هو بالسرقة.. ثم يتهمها هو .. ويحتار ضابط البوليس شوقى شامخ فيلخص المشكلة فى حكمة بليغة : «مراتك وانت حر فيها .. احنا مالناش دعوة» وينتهى الفيلم بالنهاية الأخلاقية الساذجة.. أن البواب الحرامى الطموح خسر كل شىء فعاد بوابا فقط ومن جديد !

ويحمل الفيلم اسم يوسف جوهر كاتبا للقصة والسيناريو والحوار.. ولكن لا أحد يصدق ذلك .. فنحن نعرف أن ألف يد وقلم تدخلت فى هذا الفيلم .. وسمعت أن على سالم قال أنه مسئول فقط عن كتابة مشاهد أحمد زكى.. وهذا اختراع جديد فى السينما .. فكيف يكتب كاتب مشاهد شخصية واحدة فى معزل عن الشخصيات الأخرى.. ولماذا لا يكتب على سالم سيناريوهات كاملة يتحمل مسئوليتها وهو كاتب موهوب نحس لمساته فعلا فى بعض جمل الحوار وبعض المواقف .. ؟ ومن الذى نحاسبه بالضبط اذن على باقى مسار الفيلم ؟

الميزة الأولى فى هذا الفيلم هى التمثيل العبقرى لأحمد زكى الذى يعيش كل شخصية تماما وأيا كانت أبعادها وتنوعها.. فهو أكثر ممثلى مصر اكتمالا وصدق وتوهجا الآن.. ويليه أداء جيد فعلا لصفية العمرى لعله أفضل أدوارها.. أما فؤاد المهندس .. فلقد أشفقت عليه.. طاقة كبيرة معتقة.. لا تجد ما تفعله !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/٨/٢٧.

الرجل الذى حاول شراء كل شىء ..

والبعض الذى مازال يقول «لا»

فى فيلم **«سواق الاتوبيس»** ومنذ سنوات قليلة فقط اكتشفنا عاطف الطيب مخرجا وبشير الديك كاتبا للسيناريو ليصبح الاثنان والفيلم معا علامة على تيار جديد فى السينما المصرية يضم بالتأكيد عدد آخر من الشباب ولكن ليصبح هذان الاسمان ألمع أسمائه وربما أيضا رمزا للآخرين.. وهو تيار لم يصنع أية معجزة ولكنه ببساطة متناهية يحاول فقط أن يتحدث عن ناس حقيقيين فى مصر حقيقة يعرفونها جيدا لأنهم يعيشونها ثم لا يحاولون أن يزيفوها فى أفلامهم.. بل مجرد أن يقتربوا منها ويحللوها ليصلوا الى بعض حقائقها وعلاقتها المتغيرة فى فترة حاسمة من مراحل تحولها.. وكما يحبها جيلهم من أبناء الطبقة المتوسطة .

وسر نجاح «سواق الاتوبيس» الذى «اندلع» فجأة ودون أن يتوقع أحد.. هو تكامل تجربة وفهم عدد من عناصره الفنية كلهم من جيل واحد تقريبا وفهم واحد وجدية واحدة فى فهم وظيفة السينما ومحاولة صنع شىء مختلف حتى عن الأشياء الجيدة التى قدمها أساتذهم والذين خرج هؤلاء الشبان من معاطفهم..

وعناصر نجاح «سواق الاتوبيس» المتكاملة فى تقديرى هى مخرجه عاطف الطيب وكاتبه بشير الديك ومصوره سعيد شيمى ثم بطله نور الشريف الذى كان لحضوره وتعبيره القوى فى هذا الفيلم دور كبير فى شحنة حرارته واقناعه.. وإن كان صعبا - فى تقديرى أيضا - تمييز قيمة عنصر من هذه العناصر عن الآخر ..

ورغم انطلاق شهرة ونجاح عاطف الطيب وبشير الديك منذ هذه التجربة .. فلقد كان غريبا أن ينفصل الاثنان بعد ذلك فى أعمال مستقلة وعلى عكس ما يحدث عادة فى السينما المصرية التى كانت تكرر الثنائيات الناجحة الى حد الملل والاستهلاك

أحيانا .. فعاطف الطيب انتقل من فيلم إلى فيلم ولكن مع كتاب سيناريو آخرين.. وهو نفس ما فعله بشير الديك ولكن مع قراره الجرىء بدخول تجربة الإخراج بنفسه أيضا فى فيلمين .. ومن هنا كان مهما جدا أن نترقب عودتهما للعمل معا فى أول فيلم منذ «سواق الاتوبيس».. وأعتقد أن التجربة الثانية كانت من القوة والجرأة بحيث تستحق هذه العودة ..

فى **«ضربة معلم»** يرصد بشير الديك وعاطف الطيب مرة أخرى بعض ملامح وعلاقات المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة التى سادتها عناصر القوة الاقتصادية الكاسحة فيما يسمى بكبار رجال الاعمال والمقاولات ودون أن يسأل المجتمع نفسه فى أى لحظة منذ عام ٧٤ وحتى الآن : أية أعمال ومقاولات بالضبط.. اذا كانت الانجازات الحقيقية فى هذا المجال - مثل مترو الانفاق مثلا - هى من صنع الدولة نفسها.. فما الذى أضافه بالضبط هؤلاء الرجال المحترمون الأقوياء جدا الذين حققوا ملايين لا حصر لها.. ما الذى أضافه هؤلاء للبلد فعلا مقابل هذه الملايين وكل هذا النفوذ ؟

ولكن يظل هذا سؤالا على هامش الفيلم على أى حال.. رغم أنه يركز صراعه الدرامى كله حول رجل من هذا النوع هو كمال الشناوى الذى نفهم أنه يملك شركات عديدة ونفوذا لا حد له يتصور معه أنه قادر على صنع كل شيء وعلى شراء أى أحد..

ويبدأ «ضربة معلم» بمشهد أخاذ شديد العنف لابد أن يثير أى مشاهد لمتابعة ما يحدث.. حين نرى الشاب الصغير (شريف منير) يقتحم منزل أمه المنفصلة عن أبيه (سميرة محسن) ليمطر صديقها الشاب فى نفس سنه بوابل من رصاص مدفع رشاش ثم يفر هاربا .. لكى يبدأ الفيلم بعد ذلك خطا بوليسيا خادعا فى محاولات الشرطة لمتابعة هذا القاتل الهارب فى مخابئه المتعددة.. ولكن هذا الطابع البوليسى القائم على المطاردات واطلاق الرصاص ليس سوى الشكل الخارجى لأفكار اجتماعية تماما.. فالأب كمال الشناوى يهرع عائدا من الخليج حيث يعمل ويقيم على طائرة لا تحمل غيره - لا أدرى هل يقصد الفيلم بها أنها طائرة خاصة - ليتفرغ تماما لمحاولة انقاذ ابنه الوحيد من حبل المشنقة.. وهنا يكشف الفيلم مشهدا بعد مشهد عن أفكاره الاجتماعية التى لا علاقة لها بلعبة «العسكر والحرامية» وان دارت فقط فى هذا الاطار.. فنحن نكتشف أولا أن أم هذا الشاب القاتل هى أم من طراز

غريب أفرزته بالضرورة تغيرات وحشية أطاحت حتى بقيم الأمومة نفسها وليس بقيم الأسرة فقط .. فهى أم تحرض على الامساك بابنها الوحيد حتى لو ذهب الى المشنقة عقابا له على قتل عشيقها الذى هو فى عمر ابنها.. وهى ظواهر جديدة تماما على الأسرة المصرية.. ثم نكتشف أن هذه الروح الشريرة هى نتيجة حياة عائلية متفسخة.. بدأت بأن تاجر الأب بفلوس الأم الى أن أصبح مقاولا كبيرا ثم هجرها هى وابنها وتفرغ لصنع مزيد من «الأعمال» والملايين وسقط الابن وحده فريسة لهذا الضياع والتمزق.. ثم نكتشف قيمة رديئة أخرى دخيلة على المجتمع المصرى.. وهى أن الأب المليونير بحجة حماية ابنه الوحيد مستعد لصنع أى شىء وضد أى قانون لإنقاذ رقبة الابن ومقابل أى مبلغ لشراء أى أحد.. من المحامى الأفاق عبد الله فرغلى إلى المستشار الى ضابط البوليس.. فهو يرى أنه لا شىء يقف فى وجه سطوة المال ولا أى مبدأ أو عدالة أو قانون ليس له ثمن.. وهو منطق واقعى تماما لطبقة جديدة شرسة تريد بالفعل أن تملك وتحكم كل شىء..

وما قاله سيناريو بشير الديك أيضا وببراعة حرفية كاملة ومثيرة وبسيطة فى نفس الوقت وبلا أى خطابة أو افتعال.. هو أن رجلا واحدا من هذا النوع مثل كمال الشناوى ليس مجرد فرد مدفوع بمشاعر الأبوة.. وانما بلغ من جبروت هذا النموذج أن تحول الى ما يشبه النظام أو «المافيا».. فهو مستند الى أسرته التى «تأكل الزلط» والتى تتاجر فى المخدرات وفى السلاح وتتحرك بمنطق «العائلة» أو العشيرة أو القبيلة وتنشر «عزوتها» حتى تسيطر على قرى كاملة فى أحراش الصعيد تصنع لها قانونها ونظامها الخاص خارج شرعية أى قانون أو بوليس .. وهو جو واقعى هو الآخر لا يستطيع أن يزعم أحد أنه مبالغ فيه..

وفى المقابل وعلى عكس الحلول السهلة يواجه بشير الديك تحديا دراميا وفنيا صعبا هو أن يكون رجل البوليس هو عنصر الخير والاستقامة.. فالضابط الشاب نور الشريف يتناول قضية البحث عن الشاب الهارب كأى قضية يكلف بها فى البداية.. لكى يغوص شيئا فشيئا فى مستنقع المال المتوحش والمتشابك المصالح والعلاقات بحيث لا يمكن هزيمته.. فتثور كرامته المهنية نفسها ربما بالاضافة الى جوهره الشريف كرجال بوليس كثيرين لابد أنهم موجودون بالفعل ولا يمكن تلويثهم.. وهو يستلهم فى ذلك قيم ونزاهة ضابط كبير آخر هو صلاح قابيل رئيسه الذى يشجعه دائما على مواصلة البحث عن الهارب أيا كانت التحديات.

ويتميز «ضربة معلم» - ربما بعد **«أهل القمة»** - بتعميق شخصية ضابط البوليس وظروفه الانسانية والعائلية على عكس تعامل السينما المصرية معها من الخارج دائما.. فهو هنا مواطن مثل أى مواطن يعانى من مشكلات الآخرين.. فالضابط الشاب نور الشريف محدود الدخل ومتزوج منذ سنوات من ليلى علوى ولكنه يعجز عن العثور على شقة فيضطر للحياة معها فى بيت عائلته المزدحم أحيانا وفى بيت للمغتربات أحيانا أخرى ويغوص فى مشاكل أشقائه في الجو العائلي للطبقة المتوسطة الذى يجيد عاطف الطيب تقديمه ببراعة.. كما يرسم الفيلم علاقة حميمة بين الضابط الشاب ورئيسه صلاح قابيل الضابط الشريف الآخر الذى يصر على مواجهة الانحراف رغم كل الضغوط الى أن يدفع الثمن من اجباره على الاعتزال .. وفى مشهد انسانى رائع تتجلي لحظة الألم والانكسار الهائل وهذا الضابط الكبير يسقط مريضا ويقرر الذهاب لقضاء بقية حياته مع ابنه المهاجر الى كندا .. فلا يملك تلميذه الشاب إلا أن ينحنى على فراشه ويقبل جبهته متحسرا على رجل شريف آخر يسقط ..

ويتواصل الشكل البوليسى بعد ذلك فى عمليات المطاردة بحثا عن الشاب الهارب الذى تخفيه أسرته القوية من قرية الى نجع تحولت كلها الى قلاع مسلحة خارج أى قانون.. ومع بانوراما ذكية وغير مباشرة لعالم العصبيات القوية الفاسدة فى أحراش الصعيد التى تتحالف فيها سلطة المال مع دولة الاجرام السرية التى لا تعجز عن شراء حتى الغطاء القانونى.. والى أن يجد الضابط الشاب نفسه محاصرا من كل ناحية بالضغوط والاغراءات التى وصلت الى بيته وأشقائه أنفسهم حتى كاد كل شيء ينهار من حوله.. وهنا يلعب الفيلم لعبة بارعة حين يوهمنا بأنه سوف يرضخ أخيرا للضغط والاغراء بالرشوة ويلفق محضرا زائفا يفرج به عن الشاب القاتل.. ولكنه فى النهاية المفاجئة يحرر محضرا سليما ويصمم على القبض على الشاب وعلى اتهام أبيه وأسرته القوية كلها بتهمة الرشوة أيضا وكما تقتضى قواعد المهنة والشرف وأيا كان ما يحدث بعد ذلك ..

وفى هذه النهاية المفاجئة القوية نفسها تكمن نقط ضعف غير مفهومة ولا منطقية.. فكيف يكتشف الضابط أن رجل الأعمال القوى خالف اتفاقه معه فاختطف زوجته كرهينة.. واذا بالمخرج يخلى «الفيلا» مسرح الأحداث فجأة من كل رجال الشرطة .. واذا بالضابط يتخلى عن زوجته المخطوفة ببساطة شديدة مع أنه كان



«ضربة معلم» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

بامكانه أن يخلصها ببساطة بقوة الشرطة المرافقة له ؟ .. ولماذا تعمد أن يصرف كل رجاله لكى يصحب الشاب القاتل الى قسم الشرطة فى سيارة والده بدلا من سيارة الشرطة ؟ .. وما مدى صحة هذا قانونيا أو اجرائيا ؟ .. ثم اذا كان الضابط ينوى أن يتحدى الجميع فى لحظة انتحارية فلا يسلم الابن بل ويدبر لهم تهمة رشوة أيضا.. فلماذا تعمد أن يصرف مساعده من القسم بل وأن يبدو قسم البوليس خاليا من أى جندى أو أمين شرطة فى لحظة حاسمة كهذه ؟ .. لقد تساءل الجميع عن تفسير هذه الألغاز كلها.. وكيف سيواجه الضابط بمفرده تماما عصابة متوحشة كهذه خاصة بعد أن تعمد الفيلم بذكاء أن يرينا أسطول السيارات الذى ينتظرها خارج القسم ؟ ..

هذه الملابسات الغامضة لمشهد النهاية هى المأخذ الوحيد على هذا الفيلم القوى والمثير فنيا وموضوعيا والجرىء إلى أقصى حد .. والذى يؤكد مرة أخرى أن سيناريو لبشير الديك يخرجه عاطف الطيب لابد أن يصبح فيلما جيدا لصانعى «سواق الاوتوبيس» وجديرا بأسمائهم .. لا سيما أن قدرة عاطف الطيب التكنيكية تتفوق فى هذا الفيلم على كثير من أفلامه السابقة.. مستعينا بمستوى تصوير

واستخدام للاضاءة واللون جدير أيضا باسم محسن نصر .. وبمونتاج سريع ولاهث ومحبوك الايقاع تماما لسلوى بكير وموسيقى متميزة عن موسيقى أفلامنا المستهلكة لحمد هلال .. وكعادته يبرز عاطف الطيب الى حد مدهش فى ادارته لممثليه بحيث يستخرج منهم أفضل قدراتهم .. ولابد أن أشير أولا الى سميرة محسن التى فاجأتنا تماما بأحسن أدوار حياتها.. ثم الى شريف منير الذى يلمع بثبات كأحد العناصر الشابة التى تستحق فرصا أكبر .. ولن يكون مدهشا أن يتفوق أساتذة كبار مثل كمال الشناوى ونور الشريف وصلاح قابيل وعبد الله فرغلى الذى أعتقد أنه ممثل جيد جدا رغم ثوبه الكوميدى الذى لا يقدره أحد !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١٠/١٧.

فيلم جميل آخر

عن الرجل الذى فقد أهميته !

يدور فيلم **«زوجة رجل مهم»** فى نفس المنطقة التى دار حولها فيلم الاسبوع الماضى **«ضربة معلم»**.. وهى الدائرة التى يصبح مركزها هو رجل البوليس وترتبط أطرافها بظروف اجتماعية خاصة ومحددة نلمسها جميعها ونعيشها ونختلط بها كل يوم حتى تصبح حقيقية وقابلة للتصديق.. فحتى لو أخذت الأحداث الشكل البوليسى أو التحقيق فى جريمة، أو البحث عن مرتكبها كما فى «ضربة معلم».. أو حين تأخذ الطابع الشخصى أو العائلى الحميم فى علاقة ضابط بزوجته كما فى «زوجة رجل مهم».. فان الفيلم يوسع من دائرة اهتمامه ووعيه بحيث لا ينحصر فقط فى هذا الضابط أو تلك الواقعة.. أنما تصبح الشخصيات والأحداث جزءا من نسيج عضوى لظروف أرحب فى واقع كامل .. والفضل فى الفيلمين يرجع الى كاتبى السيناريو بشير الديك ورءوف توفيق ..

والرجل المهم فى «زوجة رجل مهم» هو ضابط البوليس الشاب أحمد زكى فى مدينة فى صعيد مصر هى المنيا ذات ظروف محددة يعرفها رءوف توفيق جيدا لأنها مدينته ولذلك فلقد أجاد رسم ملامحها ببراعة وذكاء ومن خلال بعض التفاصيل الصغيرة التى ساعده فى التقاطها محمد خان مخرج الفيلم بعينه النافذة سينمائيا.. وفى هذا المجتمع الصغير المغلق الى ما يشبه الركود والاختناق يصبح ضابط البوليس رجلا مهما فعلا رغم انشغاله فى الحوادث الصغيرة – مثل السيدة بسيطة المظهر التى ترفض الاعتراف بمصدر قطعة السلاح التى ضبطت فى حوزتها – إلا أن هذه اللفتات التى تبدو خافتة على السطح تخفى وراءها مجتمعا يغلى بالتوترات رغم سكونه..

ورغم أن مجتمع المنيا أو الصعيد عموما ليس هو موضوع الفيلم الرئيسى الذى لا يبدأ فى الوضوح والتصاعد إلا بعد أن يترقى الضابط وينتقل الى القاهرة.. إلا أن مجموع الأحداث العابرة والتفاصيل التى رسمها الفيلم لهذه المدينة يصبح مهما جدا فى تحديد شخصية بطله والمجتمع الذى جاء منه «وتأسس» فيه وجعله بالتالى رجلا على هذا القدر من الأهمية.. فمن الطبيعى أن يصبح حضرة الضابط معروفا معرفة شخصية فى مجتمع ضيق ومتآلف.. من أصحاب الدكاكين الى معاون المحطة وحتى الى راكب القطار المسافر الى أسيوط والذى يتنازل له عن مكانه ليجلس أمام خطيبته.. بل أن نفوذه يصل حتى الى تكليف مخبر بتغيير طبق اللحم السيىء بطبق آخر أفضل فى الكازينو الذى تجلس فيه أسرة الخطيبة لتتناول طعامها على النيل !.

وفى مجتمع كهذا ساكن ومغلق يكون طبيعيا أيضا أن يطمع الضابط الشاب فى الزواج من «بنت ناس» جميلة ومهذبة مازالت تدرس فى الجامعة ولكنها فى نفس الوقت ابنة «رجل مهم» أيضا وعلى مستوى آخر هو مهندس الرى.. فالضباط عادة لا يتزوجون بأقل من هذه المواصفات.. ولكنها «تركيبة خاصة» فى بطلنا الشاب بقدر ما هى «تركيبة عامة».. فهو تعود فى هذه البيئة المحافظة على أن يكون صاحب الحظوة وبالتالى صاحب الاختيار الأفضل.. فاذا أضفنا «خصائص المهنة» الى خصائصه الشخصية كان من الطبيعى أن يكون طموحه بلا حدود فى كل شىء.. فهو يضع «خطة مراقبة» يتابع بها الفتاة من بعيد ويحصل عنها على كل المعلومات.. وفى مشاهد عذبة حقا يتابعها من مكان الى مكان وإن كنت أشك فى امكان حدوث مشاهد الغزل العلنى على الكوبرى العلوى فى محطة المنيا ووسط عشرات الناس دون أن يتدخل أحد أو حتى يرمش بعينه.. ثم يكون من الطبيعى أن يصحب الضابط السيد مدير الامن ليخطب له الفتاة من والدها.. ثم أن يجد الوالد نفسه موافقا ربما حتى قبل أن يدرس الأمر .. ثم أن تأتى عربات البلدية لترصف الشارع امام باب الأب فى اليوم التالى للموافقة مباشرة.. فالمسائل تسير هكذا فعلا ..

وفى المقابل يرسم الفيلم شخصية الفتاة نفسها كنموذج مناقض تماما.. فهى منذ أن كانت تلميذة صغيرة بضفائر تربت على أفلام وأغانى عبد الحليم حافظ الذى يهدى الفيلم نفسه من البداية الى «صوته وعصره».. وهو الاهداء الذى يحمل دلالات أساسية سيأتى ذكرها فيما بعد .. ولكن أبسطها من الظاهر أنها فتاة رومانسية رقيقة تسجل أهم ذكريات حياتها على شرائط حفلات عبد الحليم.. وكنموذج مناقض

لعصفور حالم يقع فى براثن «النمر» الذى قرر امتلاكه.. وبالتقاء الطرفين بالزواج تبدأ التناقضات التى لا يمكن أن تحقق السعادة التى تخيلتها الفتاة الساذجة.. فالزوج العملى الطموح يعتبر عروسه الجميلة مجرد جزء من «الغطاء الاجتماعى» ومن مشروعه للصعود وللسلطة.. ولذلك فهو يستخدمها فى علاقاته المنافقة لرؤسائه لكى يصل الى مراكز أكبر وعلى سبيل الوجاهة.. ولكنها لا تزيد بالنسبة له عن أدوات المظهر الأخرى لسائق سيارته والعسكرى المراسلة الذى يحضر له مشترياته من الجمعية والسباك والبواب والفكهانى الذى يبيع له بأسعار أرخص .. وهى تفصيلات ذكية ولكنها ترسم ببراعة حقيقة النفوذ الذى يتحقق لمثل هذه الشخصية فى دائرة علاقاتها الخاصة وحيث «يتطوع» لها الآخرون بالنفاق .. تماما كالتفصيلة الأخرى للجار الذى يلعبه خيرى بشارة والذى يستخدم زوجته فى طلب وساطة الضابط للحصول على لوازم مزرعة الدواجن.. وكلها علاقات واقعية تماما يكتمل بها نسيج اجتماعى له دلالة .. فى نفس الوقت الذى لا يغفل السيناريو رسم واقع الزوجات فى مثل هذه البيوت التى تبدو «مستريحة» ومستقرة.. فالزوج مشغول طول الوقت بنفوذه المعنوى فى حالة الضابط .. أو المادى فى حالة الجار صاحب المزرعة.. والزوجة الوحيدة المخلصة تشغل فراغها أما بالغرق فى رومانسية عبد الحليم حافظ .. وإما فى لعب الورق فى انتظار عودة «البيه» المنهمك فى تحقيق طموحه فى أسرع وقت .. وهذا جو واقعى تماما وجديد على أفلامنا فى تأمل مشاكل الطبقة المتوسطة التى أصابها سعار الصعود بكل أشكاله .. وعلاقة الزوجتين (ميرفت أمين وزيزى مصطفى) من أذكى وأجمل مشاهد هذا الفيلم .

ولم يكن ممكنا بالطبع أن تمضى هذه الخطوط فى معزل عن الأحداث السياسية الهامة التى عاصرناها جميعا وفى المناخ الذى أدى الى مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ٧٧ .. وهنا تتحدد شخصية الضابط أكثر فى تحقيقه مع الكاتب الذى ينشر فى الخارج حين يسأله «هو الدولار بكام دلوقتى؟» وحين يرفض أسلوب زميله الضابط الصغير المتحضر .. لأنه يرى ولاءه جزء من سياسة كاملة وملكى أكثر من الملك أن كل هؤلاء خونة ومأجورين ولابد من البطش بهم.. وهو مناخ يذكرنا بأيام سوداء مختنقة نرجو الله الا يعيدها على مصر بأى حال .. ثم يشير الفيلم الى أحداث ١٨ و١٩ نفسها اشارة هزيلة فى بضعة أفراد يجرون فى الشارع وسيارة محترقة .. وهى اشارة ليست فى مستوى الفيلم ولا الحدث نفسه.. ولا يبررها الادعاء بفقر



«زوجة رجل مهم» - إخراج محمد خان - ١٩٨٧

الانتاج لأن الانتاج سخى.. وهنا يقتحم الفيلم وبجرأة مهزلة تلفيق التحقيقات والاتهامات التى طالت الجميع .. فالضابط الطموح يتجاوز الحدود امعانا فى اظهار ولائه بما يؤدى الى الاطاحة به هو نفسه .. وهنا تبدأ نقطة التحول بانتهاء دوره.. فهم استخدموه فى الوقت المناسب ثم استغنوا عن خدماته كأى أداة قمع أو كبش فداء يفقد كل أهميته بفقد وظيفته.. فهو ليس مهما فى ذاته وانما فى الدور المؤقت فقط الذى يلعبه.. ولذلك فهو يذهب ويبقى الكاتب مثلا الذى كان يحقق معه .. لأن الكاتب أقوى بالتأكيد .

ويجسد أحمد زكى والفيلم كله لحظة التحول هذه بعبقرية .. فكل شىء ينسحب فجأة من حوله .. تتغير العلاقات والمصالح وكل مظاهر النفوذ والأهمية المؤقتة والزائفة.. ومن موقف رؤسائه منه الى موقف الفكهانى ومدير الجمعية.. ولأن مثل هذه الشخصية تكون جوفاء تماما وخاوية من الأصل ولا تستمد كل مقوماتها إلا من الوظيفة والسلطة.. فانها تنكسر فى لحظة.. ولكن طبيعتها المتعجرفة لا تقبل الواقع الجديد بسهولة وانما تستخرج كل ما فى داخلها من شراسة حتى فى معاندة الحقائق الجديدة.. ولذلك فهو سرعان ما يتحول الى وحش جريح ينكل بالجميع حتى

زوجته.. وهو يرفض مبدأ أن تتخلى عنه وتفر ناجية بما تبقى من شبابها.. وعندما تستنجد بأبيها ليأخذها يقتله ببساطة وينتحر .. واذا كان البعض لم يرحبوا كثيرا بهذه النهاية.. إلا أنى أراها منطقية تماما مع مثل هذه التركيبة الشخصية التى تمت تربيتها دائما على أن تأخذ ما تريد وأن تأمر فتطاع.. فاذا كانت الزوجة هى كل ما تبقى لهذا الرجل من كل مظاهر «الوجاهة».. فانه لا يمكن أن يسلم بأن «يأخذها» منه أحد هى الأخرى.. ولذلك فهو يقتل الأب فورا وبلا تردد أو مناقشة.. ولكن ما يبقى قابلا للمناقشة .. هو أن تنتحر مثل هذه الشخصية.. فهى لا تندم ولا تتراجع ولا تيأس بهذه السهولة.. والذى يحدث عادة من مثل هذه الشخصية هو أن يدير مزرعة دواجن لحسابه هو الآخر أو يلتحق بشركة انفتاح.. لأنها شخصيات غير قابلة للهزيمة أو للتراجع !.

والموقف الاجتماعى للفيلم أكثر قوة ووضوحا من أى فيلم آخر لمحمد خان .. لأن رءوف توفيق هنا يحدد انحيازه من أول لحظة لصوت وعصر عبد الحليم حافظ.. وهو هنا ليس مجرد المطرب العاطفى الرقيق الذى يهدهد أحلام البنات.. وانما عبد الحليم العصر أو المرحلة بكل المعانى والدلالات والقيم التى جاءت مرحلة الفيلم لتطمسها ومن النقيض الى النقيض.. وهو عصر تمثله هذه الفتاة الرقيقة التى تمت تربيتها جيدا كملايين الشباب الذين تربوا فى أيام عبد الناصر وانكسروا وتاهوا بعد ذلك.. ثم هى ابنة احد مهندسى الرى الذين عاشوا على شواطئ النيل دائما وعلى قيم مصر الأصيلة.. والذين أدهشهم الى حد الصدمة الانقضاض على كل ذلك.. وان كنت اعترض على الطابع الخطابى المباشر لدفاعها عن السد العالى ضد دعاوى رجل الأعمال الذى يريد هدم كل شيء بمنطق الباشوات الجدد.. كما أتوسل باكيا لمحمد خان أن يحذف لقطة المرأة التى تصرخ بعد موت عبد الحليم حافظ : «يادهوتى!» قبل أن تلقى بنفسها من البلكونة.. فهى لقطة كوميدى تماما ستثير ضحك الجميع فى مشهد تراجيدى رائع .

المكسب الجديد الحقيقى فى «زوجة رجل مهم» هو رءوف توفيق كاتبا للسيناريو.. أما القدرة الحرفية على مستوى الحركة والصورة عند محمد خان فليست جديدة.. وإن كان لابد من الاشادة بتصوير محسن أحمد وايقاع نادية شكرى المحكم.. ومازلت عاجزا شخصيا عن هضم موسيقى جورج كازازيان أو فهم ايحاءاتها الدرامية.. أما أداء أحمد زكى وتقمصه لشخصية الضابط بكل مقوماتها ولفتاتها

الخارجية والداخلية فليس أقل من عبقرى فعلا.. وليس هذا جديدا على هذا «الفتى المدهش» .. ولكن الجديد حقا هو أداء ميرفت أمين فدورها صعب جدا رغم أنه لا يبدو كذلك، لأنها هنا ممثلة «ردود أفعال» وهذا أصعب بكثير، ولكن ميرفت تكتمل أدواتها كممثلة جيدة جدا وتبدو وقد نضجت تماما فى أفلامها الأخيرة.. ويبقى أن ندافع عن هذا الفيلم وعن حقه فى العرض كاملا وبالضبط كما قدمه صانعوه.. فهو يقدم الحقيقة المجردة التى لا تسىء الى أحد .. بل وتؤكد على العكس على أن الرجل الذى تجاوز حدوده لقى جزاءه.. فمن الذى يمكن أن يغضبه ذلك ؟ .

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١٠/٢٤.

نحن لا نرحب كثيرا بسينما العفاريت

ولكن هذا عفريت يستحق المشاهدة

سينما العفاريت والأشباح والأرواح الشريرة هى سينما معروفة وموجودة فى العالم كله.. بل أنها نوع مهم جدا من أنواع السينما ومحترم للأسف ومعترف به من النقاد والمشاهدين معا والى حد تأليف الكتب الجادة عنها بل واقامة المهرجانات الدولية أيضا.. ولكنهم يضعونها بالطبع تحت اسم أكثر اتساعا هو «أفلام الرعب» لتشمل أيضا أفلام دراكولا وفرانكنشتاين وكل ما يثير فزع الناس.. واذا كان منطقيا مفهوم أن تكون هناك نوعيات للافلام الرومانسية مثلا أو التاريخية أو البوليسية أو الخيال العلمى وأن تنجح وتجذب انتباه الناس.. فليس مفهوما على الاطلاق أن تكون هناك «أفلام رعب» .. أى أن كل مهمتها هى أن تثير فزع مشاهديها وتوقف شعر رأسهم.. ثم أن تنجح رغم ذلك ربما أكثر من كل الأنواع الأخرى وكأن الانسانية أصيبت بلوثة عقلية ونفسية تدفع البعض لأن يذهب بقدميه وبفلوسه ليرى الأشباح والعفاريت والجثث الغارقة فى الدماء.. إنه مزاج سادى وسوداوى غريب جدا ومثير للدهشة لناس تعذب نفسها بلا سبب !

من هنا لم أحس يوما ما بأى نوع من الترحيب أو الاحترام لهذا النوع من الأفلام.. مهما كان مستواها الفنى وجودة صنعها.. ومهما إدعت أنها تناقش هذه «الفكرة العميقة» أو تلك .. حتى عندما كنا نفاجأ بمخرج كبير جدا و «عاقل» يستهويه ذات مرة هذا النوع من الأفلام الغامضة أو المحيرة كما فعل بولانسكى مثلا فى **«طفل روزمارى»** أو كما فعل ستانلى كوبريك فى **«البريق»**.. فهى أفلام قد تكون تحفا على المستوى السينمائى.. ولكن ما هو المبرر للبحث عن تفسير الألغاز فيما وراء الطبيعة أو فوق الواقع.. بينما الواقع نفسه حافل بالقصص الأكثر اثارة وجمالا

.. ونستطيع أن نفهمها ونحسها على الأقل!

ومن نفس هذه الزاوية أحسست شخصيا بالفزع عندما تصورت أن موجة «أفلام عفاريت» يمكن أن تبدأ فى السينما المصرية أيضا مع فيلمى **«الانس والجن»** لمحمد راضى و **«الكف»** لمحمد حسيب.. ولكن هذا التيار الغريب لم يتواصل لحسن الحظ مع أن الظروف كانت تبدو مهيأة لرواج موجة أفلام كهذه تشغل الناس عن حياتهم الحقيقية بالعفريت الذى رأسه وألف سيف أن يتزوج يسرا فى **«الانس والجن»**.. ويبدو أيضا أن البعض كان يتصور أنهم يمكن أن يكسبوا قرشين من حالة الغياب عن الوعى والهروب من الواقع و «الدهولة العمومية» التى أصابت جمهور السينما.. وهو اتجاه كان لابد أن نرفضه بحسم لأن السينما الغربية من حقها أن تنتج أفلاما عن العفاريت و «الفزع الرهيب» و «الرعب الأزلى» لأنها سينما غنية جدا ومترفة وتحتمل آلاف النوعيات والتجارب وتخاطب جمهورا مترفا ومدللا هو الآخر وحل كل مشاكله ويريد أن يتغلب على ملله وفراغه بهذا النوع المريض من سينما التلذذ بالعذاب و«بالقرف» أحيانا.. ولكن ليس هذا من حق السينما المصرية التى تعانى من آلاف الازمات وفى مجتمع مختلف تماما من واجبها أن تقول له كلمة مفيدة توقظه بدلا من أن ترسله الى الغيبوبة .. وهذا هو رأيى الشخصى المتواضع فى هذا النوع من الأفلام التى تثير السخرية..

ولكن ليس من حق أيِ ناقد أن يفرض تصوراته الخاصة على صانعى الأفلام بالطبع.. بل أن عليه أن يسلم بحق كل فنان فى التعبير عن اهتماماته وأن يجرب ويغامر كما يريد .. وعلينا أن نحاسبه فقط على نتيجة عمله حتى المختلفة عن تصوراتنا.. وعلى الأسس الفنية والموضوعية وحدها..

ولذلك فلقد رحبت شخصيا بفيلم المخرج الشاب محمد شبل الأول **«أنياب»** رغم أننى لم أحبه ولم أتقبله من قريب أو بعيد – الفيلم وليس محمد شبل ! – بل أننى لم أفهمه أيضا.. فلقد كان فيه عدوية وحسن الامام وفرانكنشتاين وأشياء غريبة جدا لا تستطيع أن تربط بينها بأى منطق.. ولكنى أعترف بأن فيلم «أنياب» هذا بالتحديد سبب لى عقدة ذنب مازلت أحسها حتى الآن وبعد ست سنوات .. فلقد تجاهلته ولم أكتب عنه حتى لا أهاجمه.. ولكن هذا كان موقفا خاطئا بالتأكيد.. لأنه كان من حق محمد شبل أن يستهويه موضوع الأشباح والعفاريت والغيبيات وأن يحولها الى رؤى فنية.. ولم يكن من حق أحد أن يصادر عليه هذا الاتجاه أو أن يحدد له ما يصنعه

وما يتركه.. بل أن أحدا لا يستطيع أن ينكر جرأته وطموحه كمخرج جديد فى أن يجرب لونا مختلفا وصعبا وخارجا على الأقل عن الأشكال التقليدية المستهلكة لحواديت أفلامنا..

وطموح محمد شبل واصراره على ما يعتقده وما يحبه هو الذى دفعه لمعاودته التجربة مرة أخرى فى فيلمه الثانى **«التعويذة»** الذى يستوحى فيه وبوضوح كثيرا من ملامح أفلام الرعب المعروفة عالميا.. ففى بيت قديم منعزل تحيا فيه أسرة مصرية متوسطة تحدث بعض الظواهر الغريبة حيث تهتز الجدران وتشتعل الحرائق فجأة.. ويرتبط هذا برجل غريب وغامض يصمم على شراء البيت القديم لهدمه وبناء عمارة ضخمة بحجة أنه من نفس الحى ويريد الاحتفاظ بذكرياته فيه (فؤاد خليل).. ولكن رب الأسرة الشاب (محمود ياسين) يرفض كل المساومات والاغراءات حفاظا على استقرار عائلته : الأم تحية كاريوكا.. والزوجة يسرا.. والشقيقتان عبلة كامل وروعة الكاتب التى يتقدم لخطبتها ضابط بوليس شاب (طارق دسوقى) يجد نفسه متورطا فى تحقيق الظواهر الغريبة التى بدأت تتعرض لها هذه الأسرة الغارقة من الأصل فى مشاكلها اليومية والتى ترفض رغم ذلك التفريط فى بيتها.. فى الوقت الذى يصر الرجل الغامض فؤاد خليل على إخراج الأسرة من بيتها بفنون وحيل السحر الأسود الشرير الذى يمارسه لارهاب هؤلاء الناس واخراجهم من بيتهم بالقوة..

وبهذا المنطق البسيط لقصة الفيلم يمكن استدلال أكثر من مستوى للتفسير وأكثر من رمز على معان أكبر لما يحدث فى العالم الآن بمنطق الأقوياء الذين يستخدمون كل أساليب الضغط لسلب حقوق الضعفاء .. بل يمكن أن يكون هذا البيت العريق الذى يتشبث به أصحابه الحقيقيون فى صراع غير متكافىء هو فلسطين نفسها التى أصبحت فى حاجة لصلاح الدين .. وهو فيلم يوسف شاهين الذى ترى الأسرة مشهدا منه فى التليفزيون فى اشارة ذكية وذات دلالة من المخرج .. ولكنها مستويات فى فهم الفيلم وتفسيره لا يملك أحد حق تأكيدها.. لتبقى حقيقة وحيدة يؤكدها الفيلم بلا أى لبس وهى أن قوة الشر والاغتصاب مهما استشرت لابد من هزيمتها فى النهاية إذا تمسك الضعفاء بحقوقهم وبايمانهم بالله وبكل قوى الخير والاصرار على احتمال المعاناة .. ولكن التعبير عن هذا الايمان يفقد عمقه الداخلى الكبير عندما يحوله الفيلم الى مجرد «تعويذة» من السعودية تحمل كلام الله هى التى تهزم العفريت عندما يحاول اغتصاب يسرا فى المصعد – ولا أدرى ما هى حكاية يسرا



«التعويذة - إخراج محمد شبل - ١٩٨٧

مع العفاريت ولماذا يريدونها هى بالذات ! - فاذا بالعفريت يحترق ويتكشف وجهه القبيح عن مسخ شيطانى مشوه يتحول الى رماد .. وكما حدث فى فيلم **«الانس والجن»** عندما تأجلت النهاية كثيرا الى حين تلاوة كلام الله وهو حل لا أفهم لماذا لم تلجأ اليه شخصيات الفيلم من البداية مع أن كلام الله موجود فى قلوبنا وبيوتنا طول الوقت .. فان فيلم **«التعويذة»** لا يلجأ أيضا الى «الحل بالتعويذة» إلا فى آخر لحظة وبعد عشرات الحرائق والحوادث.. ثم لا يكتفى بالنهاية المنطقية فى مشهد الاسانسير وانما يؤكد على المعنى أكثر بمشهد طويل جدا يتصاعد فيه الاذان من جميع مآذن القاهرة.. وهو حل اضافى شكلى وسطحى يتملق المشاعر الدينية عند الجمهور.. لأن جوهر الايمان أعمق من ذلك بكثير ..

ولقد ذهبت شخصيا الى هذا الفيلم وأنا لا أتوقع أى خير ولكنى فوجئت بعمل جاد فعلا وتجربة تستحق المشاهدة سواء رحبنا بهذا النوع من السينما أم لا .. وفوجئت أيضا بأن مستوى محمد شبل التكنيكى تقدم جدا عن «أنياب» رغم صعوبة تنفيذ مشاهد وحيل وحرائق ومطاردات وايقاع هذا النوع.. وأشهد أن محمد شبل قدم هذا كله ببراعة كبيرة ومتقنة ومقنعة رغم قلة الامكانيات.. ولولا بعض الأخطاء

الصغيرة وبعض التطويل فى محاولات نقد اجتماعى ساذجة وخطابية كمشهد انتقاد برامج التليفزيون وتعقيدات الروتين الحكومى.. وجزء أساسى من جودة تنفيذ الفيلم حرفيا يرجع الى قدرة محمود عبد السميع مدير التصوير فى توفير الجو الدرامى المناسب بالاضاءة رغم جنوحه للاظلام فى غير موضعه أحيانا.. وبحركة كاميرا جديدة وجريئة ابتدع لها زوايا صعبة جدا حققت ببراعة نفس تأثير كاميرا «ستيديكام» الأمريكية ولكن بامكانيات جلال زهرة !

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٧/١٠/٣١.

فى الأفلام لا تكفى النوايا الطيبة ..
والمشكلة فى السينما أيضا .. هى الورق

فى فيلمه الأول **«شاهد اثبات»** تعرفنا على المخرج الشاب علاء محجوب الذى أثبت فى أول امتحان أنه مخرج متمكن من أدواته السينمائية بل ويمكن أن نقول أنه كان أكثر ثقة ومعرفة بالسينما من مخرجين آخرين يعملون من ثلاثين سنة دون أن نحس بهم لا شكلا ولاموضوعا.. ودون أن يتقدموا خطوة.. ورحبنا يومها بعلاء محجوب الذى اقتحم أيضا فى أول تجاربه موضوعا صعبا.. وكانت المشكلة هى فى اتفاقنا أو اختلافنا مع طرح السيناريو الذى كتبته الكاتبة الشابة أيضا إيناس بكر.. وهى اسم جديد آخر فى عالم كتابة السيناريو تملك القدرة الفنية بلا شك وتريد أن تصنع شيئا جادا ولكن يبدو أنها مازالت لتبحث عن الطريق وهذا طبيعى بالنسبة لأى موهبة جديدة – ولكن لتبحث قبل ذلك عن الوضوح أو اليقين حول ما تريد أن تقوله – وكيف تقوله .ومع سيناريو لإيناس بكر أيضا يعود علاء محجوب بفيلمه الثانى **«عشماوى»** الذى نكتشف من خلاله أن الطريق «تاه» أكثر من الكاتبة والمخرج فسارا خطوة الى الوراء وليس الى الامام كما هو متوقع.. فهما كما لو كانا يتحسسان فى الظلام بحثا عما يقولانه بالضبط .. بحيث تجد نفسك أمام أكثر من قصة وأكثر من موضوع وأكثر من خيط .. وهى ليست الخيوط المتوازية الضرورية فى أى دراما لكى توصلك فى النهاية الى شىء واضح ومحدد تغذيه كلها.. ولكنها خيوط متفرقة كل منها يصلح لفيلم.. ولكنها فى فيلم واحد قد لا توصلك الى شىء بقدر ما تجعلك تتساءل طول الوقت : ما هو الموضوع بالضبط ؟

فالفيلم مثلا اسمه **«عشماوى»** ولكن بدون مناسبة.. فلقد كان من الممكن أن يحمل أى اسم آخر.. وصحيح أن «عشماوى» – وهو الوظيفة المعروفة للشاويش الذى

يشنق المحكوم عليهم بالاعدام - هو شخصية مهمة فى الفيلم .. ولكنه ليس الشخصية المحورية.. فهو هنا فريد شوقى الأب العادى جدا لأى أسرة.. ومهنته ليست أساسية جدا فى بناء الفيلم رغم أنهم حاولوا أن يجعلوها كذلك ولكن من خلال عبارات الحوار فقط ..

وفى مشهد البداية جيد التنفيذ والذى يؤكد قدرة المخرج التكنيكية حتى مع بدء العناوين.. نرى عصابة من ثلاثة رجال يقودهم محمد وفيق يسطون على خزينة شركة ما .. ومن خلال المونتاج المتوازى نرى مشاهد لمحمد وفيق هذا وهو يواجه محنة مرض زوجته دلال عبد العزيز الذى يستوجب تغيير كليتها بمبلغ باهظ جدا .. فنفهم أنه مضطر لسرقة هذا المبلغ من الشركة التى يعمل بها لينقذ حياة زوجته وأم طفلتيه.. فنتصور أننا أمام قصة انسانية من النوع التقليدى لمجرم ليس مجرما إلا بحكم ظروفه.. ثم فى معركة مع حراس الشركة يقتل أحد اللصوص أحد الحراس .. ومع ذلك «تلبس» التهمة محمد وفيق بالذات بعد نجاحه فى الهرب بالمبلغ الكبير الذى سرقه وأخفاه .. ورغم أنه برىء من القتل يصدر عليه حكم بالاعدام شنقا ..

وهذا موضوع يصلح وحده فيلما .. ولكن يبدأ على الفور موضوع آخر كان يمكن أن يكون جانبيا أو موازيا بما لا يخل من توازن كل خيوط الفيلم.. لولا أنه شغل مساحة كبيرة كادت أن تحوله الى موضوع مستقل.. فدلال عبد العزيز التى سرق زوجها الفلوس لعلاجها وشفيت.. هى ابنة عشماوى شخصيا الذى أصبح ممكنا أن يشنق زوجها.. بينما ابنته الأخرى هى شقيقتها هالة فؤاد الطالبة الجامعية التى تواجه مشكلة عويصة جدا ومنطقية حتى نفورها ورعبها من وظيفة أبيها الذى يشنق الناس.. وهى غارقة فى كوابيسها هذه باستمرار وكأنها تكتشف حقيقة أبيها لأول مرة. خاصة أن الجميع يتشاءمون من الرجل ومهنته ويرجونه أن يعتزلها .. وكل هذا مقبول ومنطقى بالنسبة لمهن كهذه.. ولكن الفيلم يبالغ فى هذا الخيط الى حد أن يجعل طلبة الجامعة زملاء الابنة .. متفرغين تماما لمعايرتها بمهنة أبيها والسخرية منها.. والفيلم يقدم مشهدين فقط لهالة فؤاد فى الجامعة.. وفى المشهدين لا يكون لزملائها حديث عن المذاكرة أو الصحة أو الأحوال .. فلقد ترك طلبة الجامعة كل ذلك وتفرغوا وبقسوة وتلذذ غريب يصل الى حد الوحشية.. لكى يذكروا زميلتهم بمهنة أبيها .. والى حد أن يقدموا لها .. علنا وفى كافتيريا الكلية .. هدية عرفت على الفور وحتى قبل أن تفتحها .. انها مشنقة.. وكانت كذلك وحياتك !

وهنا لابد أن أتوقف قليلا عن مناقشة الفيلم لأتساءل عن هذه النظرة السادية التى أصبح كتاب السيناريو يتصورونها لطلبة الجامعة الآن.. ففى فيلم **«البدرون»** أيضا أكثر من مشهد مماثل لزملاء ليلى علوى فى الجامعة ولا شاغل لهم سوى تدبير المؤامرات الجبارة لاثبات أن أمها «بوابة»!.. فأى طلبة هؤلاء وأى جامعة..؟.. وأى تصور خرافى عن هذا الشر المخيف الذى يحمله كتاب السيناريو لجامعة وهمية واضح أنهم لا يعرفونها ولكن صنعوها بخيالهم فقط لتلائم أزماتهم المفتعلة.. مع أن طلبة الجامعة يواجهون فعلا ألف أزمة حقيقية يمكن أن تصبح موضوعات لأفلام ؟..

ولا تكون هذه فقط هى مشكلة شخصية الابنة هالة فؤاد فى الفيلم.. ولكن المشكلة الأهم هى أننا وجدناها هى التى تهتم جدا بمشكلة زوج أختها الذى سيشنق.. فهى التى تحاول اقناع أبيها بعدم شنقه ومن خلال محاورات طويلة مكررة.. وهى التى تكلم مأمور السجن الذى كان بالصدفة والد زميلتها فى الجامعة.. ثم هى التى تخطفها العصابة بعد ذلك من باب الخطأ لتكون رهينة.. مع أن المنطقى أكثر أن تكون أختها هى المهتمة بكل هذه المشاكل.. لأنها هى سببها فى الأساس.. والرجل الذى سيشنق هو زوجها الذى سرق من أجلها.. ثم هى الزوجة والأم التى ستفقد زوجها..

والموضوع الثالث الذى يفرض نفسه على الفيلم هو اصرار عشماوى (فريد شوقى) على أن يتولى بنفسه شنق زوج ابنته.. فالفيلم يريد أن يقول ويؤكد أن عشماوى شريف جدا ومثالى.. يعتنق الشعار الذى سمعناه فى الفيلم ألف مرة: «لو أخويا قتل.. أنا اللى احطه فى المشنقة بايديا..!»

ويمكن أن تكون رغبة الرجل هذه فى شنق زوج ابنته المنحرف.. مجرد اشارة الى نزاهة الرجل وحرصه على الواجب حتى مع أهله لو أنها تكررت مرة أو مرتين.. ولكننا قضينا وقتا طويلا جدا والرجل يحارب وباصرار شديد على أن يشنق زوج بنته!.. ورغم أنهم أفهموه ألف مرة أن القانون نفسه لا يسمح بذلك خصوصا أنه ليس عشماوى الوحيد فى البلد .. فرأسه وألف سيف أن يسمحوا له بهذا الشرف الى حد مطالبته لهم بخرق هذا القانون.. وهنا يتحول الواجب أو الاحساس بالأمانة والشرف الى مبالغة غير منطقية.. لأن شخصية «عشماوى» تتحول بذلك الى رجل لا يؤدى وظيفته التى قسمها الله فقط .. وانما يتلذذ بشنق الناس حتى زوج ابنته شخصيا .. ورغم علمه بأن دافعه للجريمة أصلا هو انقاذ حياة ابنته هو نفسه.. فهل

يمكن حتى انسانيا تصور شىء كهذا ؟..

ثم تكون القصة الجديدة تماما والمبتكرة.. هى أن نكتشف أن العصابة التى دبرت عملية السرقة والقتل كلها.. وتريد تهريب المشنوق من السجن ليدلها على مكان الفلوس المسروقة.. يتزعمها ابراهيم خان الذى يخطف هالة فؤاد ودلال عبد العزيز ويهدد بقتلهما.. ثم يعترف لهما ببساطة بأنه عمهما.. أى شقيق فريد شوقى.. وأن كل هذا الحقد والشر ينبع من قصة ظريفة جدا.. فزمان كان هو الأخ «البايظ» الذى طرده «الأخ المستقيم» فريد شوقى.. فاختفى كل هذه المدة لا أحد يدرى أين .. ثم «فتح الله عليه» فأصبح ثريا جدا من الاجرام.. ثم دبر كل هذه المؤامرة العبقرية لينتقم من أخيه لأنه شريف !

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو أخ «بايظ» طرده أخوه يوما ما تحول الى هذا القدر الرهيب من الشر والحقد والرغبة فى تدمير حياة أخيه من باب الانتقام .. لامتلأ العالم بالمجرمين !

ثم أى انتقام هذا من فتاتين هما ابنتا أخيه .. أى أنه عمهما .. ومع ذلك لا تتحرك أى ذرة شفقة أو حب أو صلة دم .. وانما يخطفهما ويعذبهما بلا أى ذنب حتى بعد أن اكتشف أنه عمهما.. فأى طراز جديد وفريد من المجرمين هذا حتى فى زماننا أيا كان عنفه؟!

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو حمدى حافظ مشغول جدا طول الفيلم يبحث شئون هذه العائلة بالذات.. ومهتم جدا بالتحقيق لأنه متأكد من البداية من براءة الرجل الذى سيشنق ظلما.. وبعد ظهور الحقيقة والقضاء على الأشرار يحصل هذا الضابط الملاك على دليل براءة المتهم.. وفى اللحظة الأخيرة يحاول ابلاغ الجهات المعنية بايقاف شنق الرجل البرىء.. وفى نهاية ذكية جدا وسينمائية أيضا .. تدق أجراس التليفونات فى كل المكاتب والبيوت .. فلا يكون أحد موجودا لكى يرد أو يوقف شنق رجل برىء.. وهى دلالة قوية على ضرورة دراسة أحكام الاعدام جيدا وفحص ظروفها ودوافعها قبل فقد روح بريئة لمجرد أن هذا أو ذاك لم يكن موجودا حين دق جرس التليفون !

وأخيرا فاننى شخصيا أحس ببعض القسوة فى هذا التحليل «لعشماوى».. لأننا جميعا كنا نتمنى أن نرحب بمخرج جديد وكاتبة جديدة يحاولان فعلا الاجتهاد وصنع شىء جاد.. ولكن الأفلام ليست بالنوايا بالطبع وانما بما تقوله وكيف تقوله..

ونحن بالتأكيد نرحب بعلاء محجوب كعنصر جديد شاب وجاد ومتحمس في مجال الاخراج.. ولكن ما سوف يكتسبه بالخبرة والتجربة والعمل فيلما بعد فيلم هو ضرورة التريث أمام «الورق» أولا قبل الإخراج.. وهو ما يعني بلغة السينما السيناريو .. فهذا الفيلم نفسه «عشماوى» دليل آخر على أن السيناريو هو أهم شيء في الفيلم المصرى بالذات.. لأنه من الواضح هنا أن المخرج متمكن فعلا ويوظف أدواته جيدا : مونتاج عادل منير وتصوير طارق التلمساني وموسيقى محمد هلال.. أما التمثيل فلم يتفوق فيه أحد لأن فريد شوقى لم يجد أمامه سوى تكرار جديد لأدواره التقليدية.. ولأن هالة فؤاد ظلمتها الشخصية المرسومة لها فلم يكن أمامها سوى البكاء الكثير والزعيق المتواصل لأن الشخصية بلا أية أبعاد تسمح بغير ذلك.. ثم لأن حمدى حافظ اختار لنفسه دور ضابط البوليس الذى لايحلم أى ممثل بمواصفاته المكررة فى هذا الفيلم بلا ابتكار.. وان كنا نحييه على اقدامه على انتاج نظيف ومحترم بلا شك .. وبينما تتقدم دلال عبد العزيز بوضوح كممثلة متمكنة حقا.. يكشف هذا الفيلم عن ظلم السينما لمحمد وفيق الممثل المتمكن حقا والذى قدم أفضل مستوى أداء فى الفيلم كله وبدون أى ندرى لماذا لا نرى هذا الفتى بطلا للأفلام.. فما هى المشكلة بالضبط معه ومع غيره من نجوم التليفزيون والأكثر موهبة بالتأكيد من بعض نجوم السينما؟!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٧/١١/١٤.

ليس صحيحا أن إرادة الله تمنعنا

من شرف المحاولة ..

رغم كل المتعة فى هذا الفيلم !

ارتبط الثنائى على عبد الخالق مخرجا ومحمود أبو زيد بتجربة ناجحة جدا ومثيرة في فيلم **«العار»** الذى كان يدور هو أيضا فى عالم أفلام المخدرات التى كانت سائدة ورابحة جدا فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. ولكن ذلك الفيلم تميز بينها جميعا بجدية التناول وعدم الاكتفاء بمجرد المتاجرة بموجة رائجة من موجات السينما .. وانما حاول بلا أى ابتذال أن يناقش - وربما لأول مرة - ما يمكن أن نسميه «بفلسفة المخدرات» فى المجتمع الشرقى عموما.. ومن زاوية حساسة الى حد كبير.. هى اعتقاد البعض أن المخدرات لا تتعارض - حتى كتجارة وليس مجرد تعاط - مع القيم الدينية والحلال والحرام .. لمجرد أنه ليس منصوصا عليها فى القرآن مثل الخمر مثلا التى حرمها بالنص ..

وكانت الفكرة جريئة فعلا واثارت انتباه الجميع الى هذا الازدواج الغريب الذى يبرر به البعض لنفسه أن يتاجر بالمخدرات كأى تجارة أخرى فى الوقت الذى يتظاهر فيه باتباع كل قواعد الحلال والحرام وبما «يرضى الله».. ووقع هذا الاكتشاف الخطير على ثلاثة أبناء شبان مختلفى الاتجاه والأفكار ولكن تمت تربيتهم جميعا «أحسن تربية» ولكن بفلوس المخدرات.. وكان أحد أهم أسباب نجاح «العار» المكتسح أنه فضلا عن موضوعه الحساس والمثير.. استعان أيضا بثلاثة نجوم كبار هم نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى فى ثلاثة أدوار متناقضة برعوا فيها جميعا الى حد كبير.. ومن خلال سيناريو برع محمود أبو زيد براعة حرفية

كاملة فى جعله عميقا وممتعا فى نفس الوقت بما يصل الى أى متفرج من أى مستوى.. ومستخدما فى نفس الوقت نوعية الحوار الشعبى «الحراق» الذى يدهش المتفرج ويضحكه دون أن يكون مفتعلا ومفروضا على العمل من خارجه كما كان يفعل أحيانا شريف المنباوى الذى تخصص لبعض الوقت فى كتابة الحوار الذى يعجب المتفرج فى أسوأ مستوياته بحيث قد لا يعلق فى ذهنه من موضوع الفيلم كله سوى عبارة مثل «سلم ع البدنجان» مثلا.. وأيا كان مستوى الفيلم !

ثم عاد على عبد الخالق ومحمود أبو زيد فى فيلمهما الثانى **«الكيف»** الى نفس موضوع المخدرات ولكن مع توسيع معانى «الكيف» الى الادمان بأى وسيلة الذى يهدم روح الانسان وقيمه ومن المخدر الى الأغانى الهابطة .. ومن خلال علاقة أخين أحدهما طيب ناجح وملتزم والآخر جرب جميع أنواع الفشل والضياع التى حاول أن ينتشله منها فجره هو نفسه اليها.. وباستخدام نجمين ناجحين هذه المرة أيضا هما محمود عبد العزيز ويحيى الفخراني اللذين أشبعانا بما يشبه بمباراة فى الأداء بين أساليب متنوعة يتم رسمها أولا على الورق بين شخصيات متنوعة والى حد التناقض الذى يكسب الفيلم متعة بصرية وفكرية مثيرة..

وفى **«جرى الوحوش»** يكتمل ما يمكن أن نسميه «بثلاثية على عبد الخالق ومحمود أبو زيد» ولكن مع فكرة أكثر اثارة على مستوى آخر.. قبل أن نتناولها بالتحليل لابد أن نحدد الملامح المشتركة فى هذا النوع الجديد من التعاون الثنائى الخصب بين مخرج وكاتب سيناريو والذى ينتج فى النهاية أفلاما جيدة وتستحق المشاهدة.. خاصة لو لاحظنا أن الاثنين يدوران غالبا حول نفس مجموعة الممثلين مما يخلق نوعا من التوافق فى هذه المجموعة من الأفلام.. فهنا يعود «جرى الوحوش» الى الفريق الأول فى «العار» : نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى ومعهم نورا الممثلة الوحيدة المشتركة فى الأفلام الثلاثة.. ومع دور أساسى شديد الأهمية يلعبه هذه المرة حسين الشربينى.. ومع ثبات عناصر فنية أخرى هى تصوير سعيد شيمى.. وهو جزء أساسى من بناء أفلام على عبد الخالق سواء فى مزج الإضاءة أو حركة الكاميرا المحمولة على اليد خاصة فى اللقطات الطويلة الصعبة من مكان الى مكان والتى لا يتفوق فيها أحد على سعيد شيمى.. ثم مونتاج حسين عفيفى وموسيقى حسن أبو السعود..

أى أننا أمام ما يشبه فريق العمل الواحد المتفاهم وهو نوع من مجموعات العمل



«جرى الوحوش» - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٧

السائدة في السينما العالمية المتقدمة والذى يحرص عليه على عبد الخالق بالذات - مع قلة نادرة من المخرجين - فى معظم أفلامه .. ولكن الملاحظة الأساسية فى هذه «الثلاثية» بالذات هى أن بطلها الأساسى هو السيناريو قبل أى عنصر آخر ..

وهنا يمكن أن نقول أن محمود أبو زيد استطاع وفيما لا يزيد على ثلاثة أفلام متميزة بالتأكيد عن الأفلام السابقة التى كتب لها السيناريو .. أن يبدأ اتجاها جديدا فى السينما المصرية فى الفترة الأخيرة على الأقل .. وهو الاتجاه الذى أثبت امكانية حل المعادلة الصعبة المزعومة.. فهو يقدم أفكارا عميقة فعلا ومثيرة للاهتمام لأنها تدور حول موضوعات تشغل أذهان الناس.. وليست منفصلة عن واقعهم اليومى. ومع ذلك فهو يتناولها بشكل جماهيرى شديد الجاذبية والبساطة والوضوح بحيث تصل الى كل مستويات الجمهور .. فلا يكون غريبا بعد ذلك أن تحقق نجاحا كبيرا على المستوى التجارى.. ودون أن يرفضها النقاد - حتى أكثرهم تشنجا - لأنها أفلام جادة جدا ومثيرة للتفكير والتساؤل والمتعة.. وتخلو فى نفس الوقت من أى رخص أو افتعال ..

فالمخدرات هى موضوع «العار» و«الكيف».. ولكنها ليست مخدرات الدخان

الأزرق والماخور أو «الغرزة» والراقصة و«الجوزة» التى تبتذل القضية كلها من أجل جمهور سوقى يريد أن يطلق غرائز مزاجه المخدر هو نفسه.. وانما هى «المخدرات - الفلسفة» أو المغزى أو السبب لو صح هذا التعبير .. وباعتبارها قضية أساسية خطيرة فى مجتمعنا لا يمكن انكارها كما لا يصح المتاجرة بها فى أفلام تصبح هى نفسها مخدرات..

واتجاه محمود أبو زيد الجديد هذا شديد الذكاء فى اصطياد الفكرة التى تهم أكبر عدد من الناس .. وهو أستاذ حقيقى فى هذه المسألة.. وهى نصف نجاح أى فيلم .. والنصف الآخر هو براعته فى عرض هذه الفكرة من كل جوانبها النفسية والأخلاقية وبأسلوب شديد البساطة فى التوصيل حتى أنه يميل غالبا الى الكوميديا ومن خلال ممثلين بارعين حقا يرسم لهم السيناريو شخصياتهم وحدودهم ببراعة بحيث يبدو كل فى أحسن حالاته.. ثم هو يضع لهم توازنا دقيقا بحيث يبدو كل منهم بطلا أيضا على مستوى الأخر.. ولو بوضع مشهد واحد «عالى» لكل منهم يبرز فيه مهما كان دوره صغيرا .

ولكن براعة محمود أبو زيد فى كتابة الحوار قد تكون هى نفسها عيبه أساسا.. فهو قادر جدا على كتابة حوار بسيط وواضح ويمكن أن يتابعه الجميع ولكن دون أن يفقد رصانته وعمقه.. وهو مثلا يستخدم كما هائلا من الأمثال الشعبية والحكم وحتى آيات القرآن الكريم كما يتأكد هذا الاتجاه بوضوح فى «جرى الوحوش» بالتحديد .. وفضلا عن ذلك فهو دائم التنقيب فى مفردات كل مهنة ليستخرج منها ألفاظها وتركيباتها اللفظية الغريبة التى تعجب الجمهور ويخرج من السينما وقد حفظها ليرددها.. وهو فى هذا الفيلم مثلا يفرض على لسان نور الشريف وعلينا كلمة «يافيت» عدة مرات.. لكى نفهم بعد ذلك أنها تعنى «كويس» بلغة الصاغة.. وهو افتعال لا يبرره سوى نجاح تجربة الألفاظ الغريبة مثل «يفيش الهوامش» مثلا التى نجحت جدا فى «العار» وحاول أن يكررها فى «جرى الوحوش» باصرار..

والواقع أننى لم أكن استطيع أن أكتب عن هذا الفيلم إلا من خلال هذا التفصيل عن «سينما محمود أبو زيد».. «فجرى الوحوش» هو تأكيد جديد آخر بارع لهذه المدرسة.. فالفكرة بارعة جدا وذكية فى اهتمام الناس.. والصراع هذه المرة هو بين العلم وارادة الله والقيم الدينية الراسخة عند الناس وبالذات فى مصر حيث الايمان الحقيقى الداخلى الصادق وليس المزيف ولا المستحدث فى أعماق الناس.. ومع ذلك

فان موضوع العلاقة بين العلم والدين هو موضوع صعب وشديد التعقيد بالنسبة لأى متفرج فى العالم.. والمتفرج المصرى يمكن أن ينصرف على الفور .. ولكن ذكاء محمود أبو زيد المخيف هداه الى أن يجعل موضوع هذه العلاقة شيئا مرتبطا بالوجدان المصرى بل والانسانى عموما لأنه يمس عاطفة مقدسة لدى كل الناس هى عاطفة الابوة والحرص على الانجاب.. فعندما تكون المشكلة هنا مرتبطة بالمليونير الشاب نور الشريف الصائغ الذى يملك أربعة ملايين جنيه .. والسعيد جدا مع زوجته التى يحبها وتحبه هدى رمزى.. ولكنه عقيم محروم من نعمة انجاب ولو طفل واحد.. يكون المتفرج المصرى مستعدا على الفور للتعاطف معه ومتابعة الموضوع حتى النهاية.. ويمكن أن يفهم تضحية هذا الرجل بنصف ثروته – مليونين من الجنيهات – مقابل طفل واحد .. فاذا كان صديق هذا المليونير طبيبا وعالما كبيرا هو حسين فهمى الذى نجح فى اخصاب «نسناس» عقيم بزرع قطعة فى مخه من مخ نسناس آخر مخصب.. فان نفس هذا المتفرج يصبح مستعدا لسماع كل التفصيلات العلمية المعقدة لهذا الاكتشاف الخطير.. وتصبح كلمة مثل «الانترپال لوب» و «الغدة النكفية» هى محور فيلم كامل والجمهور يفهمها ويستمتع بها الى أقصى حد.. وفى المقابل يظهر العامل الفقير محمود عبد العزيز الذى يعمل «بالتنجيد» وهو يشكو من كثرة الانجاب بعد أن أصبح عاجزا عن الانفاق على زوجته نورا وأطفاله الثلاثة.. فيتعجب المتفرج جدا من حكمة توزيع الارزاق – سواء المال أو البنون – على البشر ..وتبدأ الصفقة باقناع الرجل الفقير باعطاء قطعة من مخه الى مخ المليونير العقيم مقابل نصف ثروته.. وهى عملية يرى العالم الواثق أنها ناجحة بكل المقاييس.. وبين هذه الأطراف الثلاثة يقف صديقهم حسين الشربينى الذى يمثل رأى الدين الذى يدعو الى الرضا بما قسمه الله .. والذى يعارض اجراء هذه العملية بشدة لأنها ضد الدين والقانون معا.. ولكن العملية تجرى لكى تفشل فشلا ذريعا.. بل وتؤدى الى تدمير الاثنين معا.. فالمليونير يظل عقيما ثم تتدهور صحته بالكامل حتى الشلل والفقير القوى المخصب يفقد خصوبته تماما ويتحول الى صعلوك مجنون يهيم فى الشوارع .. !

ويخرج المشاهد بيقين واحد نهائى هو عدم جدوى أى عمليات طبية لاصلاح هذا العطب أو ذاك فى تركيب الانسان العضوى.. وهى دعوى قد تكون صحيحة لا سيما أن المتفرج مهيأ لها تماما حتى قبل مشاهدة الفيلم .. والتسليم بالرزق والنصيب

و«اجرى يابن آدم جرى الوحوش.. غير رزقك لم تحوش» هى قيم راسخة فى وجدان الناس.. وبعضها صحيح وبعضها غير صحيح.. لأن الله تعالى والقرآن الكريم يدعوان الناس الى البحث عن مزيد من الرزق والعمل والسعى الدائب من أجل الخير وكل ما هو أفضل وأرقى.. وهذه هى احدى دعاوى الاسلام الاساسية العظيمة بنصوص لا حصر لها .. وحتى فى مجال الصحة فالله الذى صنع الداء هو الذى شاءت رحمته أن يهدينا الى الدواء.. وكل انجازات العلم والطب لم تتم إلا بارادته.. ولا يمكن أن يكون «الكسندر فليمنج» قد اكتشف البنسلين إلا بعد أن هداه الله لذلك.. فلو كان «فليمنج» قد رأى هذا الفيلم لما جرؤ على اكتشاف البنسلين !

وأعرف أن قضية الانجاب بالذات مختلفة .. ولكنى أخشى أن يفهم المتفرج البسيط دعوة الفيلم فهما خاطئا بالاستسلام وعدم السعى أو المقاومة فى أى اتجاه بحجة أن «جرى الوحوش» نفسه لن يؤدى الى شىء .. وهذه دعوة خطيرة جدا وخصوصا فى أيامنا الحالية بالذات.. وخصوصا ومحمود أبو زيد يستعين بالآيات القرآنية طوال الوقت والى حد أن ينهى الفيلم بآية قرآنية كعظة مباشرة وصريحة على طريقة أفلام ابراهيم عمارة.. بينما هو يعرف جيدا أن القرآن الكريم نفسه حافل بآيات أخرى معارضة لفلسفة فيلمه.. فالمشكلة هى ما الذى تأخذه من كلام الله .. وما الذى نضعه فى أذهان الناس فى توقيت معين وكأننا نتملق مشاعرهم وننافقهم من أجل أن يجيئوا الى فيلمنا بأى سبيل.. وهذا اتجاه تكرر فى بعض الأفلام الأخيرة وأرى أنه خطير ويدعو الى المراجعة..

ولكن هذا الخلاف فى الرأى لا ينفى أننا أمام فيلم جديد ومحترم فنيا وجدير بالمشاهدة.. بذل كل صانعيه أفضل ما فى جهدهم.. وتفوق كل ممثليه على الاطلاق من نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى الى نورا وحسين الشربينى.. وإن عابه اعتماده الكامل على مناقشات طويلة جدا بين شخصين أو ثلاثة وفى أماكن مغلقة لا تسمح بأى حركة أو تنويع فى استخدام أدوات السينما رغم كل ما فعله على عبد الخالق للتغلب على مشكلة المشاهد الحوارية التى يمكنك أن تغلق عينيك وتسمع .. فلا يفوتك شىء !

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٧/١١/٢١.

مقالات عام ١٩٨٨:

بعد ١٥ سنة السينما تتذكر شهداء حرب أكتوبر

من الذى يكسب فى عائلة زهران : حاتم أم يحيى ؟

فى فيلم **«زمن حاتم زهران»** نرحب بثلاثة أشياء رئيسية فى البداية وقبل أن نتحدث عن الفيلم نفسه.. أن السينما المصرية مثلا مازالت تتذكر حرب أكتوبر ورغم مرور خمسة عشر عاما.. وربما باحساس بالذنب ظل يؤرقها كل هذه السنوات لأنها لم تقترب من هذه الحرب بما تستحقه سواء وهى ما زالت مستعرة.. أو حتى فى السنوات القريبة منها إلا بأفلام نادرة – فى العدد فقط – لم تستطع أبدا أن ترتفع الى مستوى هذه الحرب التى كانت أشرف معاركنا فى التاريخ الحديث ضد العدو الاسرائيلى.. والتى صنع فيها شبابنا العادى جدا بطولات هى أقرب الى الأساطير حقا ولكن لم يكتبها أحد.. وإن كتبها فلم يصورها أحد .. واذا صورها أفرغها من عظمتها ومضمونها الانسانى الخارق ليحولها الى ميلودراما تعيسة أو قصة حب مضحكة ولكن مع استخدام البنادق.. بحيث لم يبق من أفلام أكتوبر المعدودة إلا الجانب شبه التسجيلى لمعارك العبور.. والفضل فيها للقوات المسلحة نفسها وليس للسينما.. ولقد قال البعض حينذاك تبريرا «لغيبوبة» السينما المصرية.. أن الأحداث الهامة فى تاريخ أى أمة لا يمكن صنع فن جيد حولها إلا بعد الابتعاد عنها زمنيا حتى يمكن هضمها وتأملها واستخلاص دلالتها الإنسانية العميقة والباقية التى يمكن أن تصنع فنا لا انطباعات انفعالية متعجلة.. ولكننا إكتشفنا جميعا أن هذه كانت مجرد حجة واهية.. لأن خمسة عشر عاما كاملا كانت كافية «لهضم» «وتأمل» و«استيعاب» كل حروب العالم من «حرب المعيز» الى «حرب الكواكب».. ولكنها مرت هباء ولم تكن كافية لاقناع السينما المصرية بصنع فيلم واحد عن معركة صغيرة واحدة لجندى بسيط واحد من آلاف أبطال حرب أكتوبر.. لأن واقع الامر الذى كنا

نخفيه عن أنفسنا .. هو أن «تركيبة» هذه السينما لم تكن صالحة أبدا لأن تصنع شيئا عن حرب أكتوبر.. ولولا بعض شباب السينما المصرية الشرفاء من كتاب ومخرجين لما رأينا حتى بعض الأفلام القليلة التى تناولت تأثيرات حرب أكتوبر على المجتمع المصرى – مثل **«سواق الاوتوبيس»** – دون أن نرى الحرب نفسها!

ومن هنا فلابد أن نحيى أولا فيلم **«زمن حاتم زهران»** الذى يعود ليتذكر شهيدا من شهداء أكتوبر هو يحيى زهران الذى لم يكن هو رغم ذلك بطل الفيلم.. وإنما مجرد الشبح الذى ظل حتى بعد موته يؤرق الذين بددوا تضحيته هباء.. ثم أن نحيى ثانيا نور الشريف منتجا فنانا حرص فى تجاربه القليلة فى انتاج أفلامه بنفسه على أن يقدم شيئا راقيا ونظيفا جديرا باسمه كفنان وليس تاجرا.. ثم فى هذا الفيلم نرحب ثالثا بالمخرج الجديد الشاب محمد النجار الذى حرص فى أول أفلامه على أن يقدم نفسه بشكل جيد وفى بداية مشرفة حقا تليق بالجيل الجديد من شباب معهد السينما.. وتضيف اسمه على الفور – لو أنه واصل هذا المستوى من الجدية والاجتهاد – الى قائمة المخرجين الشباب الذين يحاولون الآن وفى ظل أشد ظروف السينما المصرية صعوبة.. أن يغيروا جلد هذه السينما.. وأن ينقذوا آخر ما تبقى منها..!

وهى شجاعة مضاعفة ولا شك من هذا الفيلم أن يمنح أول فرصة ليس لمخرج جديد فقط ..وانما لكاتب سيناريو جديد أيضا هو عبد الرحمن محسن .. وهو كسب للسينما رغم كل ثغرات التجربة الأولى التى سنتحدث عنها.. لأنه يملك حسا اجتماعيا نقديا واعيا.. يضع يده على كثير من العلاقات والدلائل فى مجتمع متغير بعد حرب أكتوبر..

وحرب أكتوبر موجودة بشكل قوى جدا فى هذا الفيلم .. رغم أننا لا نرى منها سوى مشهد واحد لبعض معاركها كما يتذكرها ثلاثة من جنودها لحظة تسريحهم ومغادرتهم معسكرهم لآخر مرة.. وحيث نرى فى هذا المشهد استشهاد زميلهم يحيى زهران الذى كان أحد «المثقفين النبلاء» الذين صنعوا بدمائهم هذا النصر لكى «يستثمره» الانذال مثل شقيقه حاتم زهران بعد ذلك ويحولوه الى شيء آخر مناقض تماما لما كان يستهدفه هؤلاء المقاتلون المصريون الشبان عندما سكبوا هذه الدماء عن طيب خاطر من أجل مصر أفضل وأكثر سعادة.. وهى نقطة انطلاق جيدة جدا لفيلم لا يعيبها سوى التطويل الشديد فى مشهد (الفلاش باك) لحرب أكتوبر المأخوذ

من لقطات أرشيف مستهلكة رأيناها ألف مرة لأننا لا نملك غيرها.. وهذه فى ذاتها مأساة أخرى من مآسى علاقة السينما المصرية بحرب أكتوبر !

وبعودة الجنود الثلاثة المسرحين الى الحياة المدنية يبدأ موضوع الفيلم الحقيقى عما حدث فى مصر كلها بعد هذه الحرب .. أو بالتحديد «رغم معنى هذه الحرب».. فالجندى المثقف الحالم المثالى صلاح السعدنى هو فنان أصلا يبدو أن تطوعه التلقائى فى حرب أكتوبر كان هو الفعل الوحيد الايجابى فى حياته حلا لازمة ضياعه الروحى وبحثه عن شىء يعطى لحياته معنى.. وهاهو بعد الحرب يعود الى نفس الفرا غ واللامعنى واستواء كل شىء مع أى شىء .. وهو فى بيته الريفى الجميل المعزول فى منطقة «الحرانية» يحاول استجماع أوراقه من جديد فيستبقى زميله الجندى المسرح الفلاح ليعمل معه فى قطعة الأرض الصغيرة التىَ يملكها .. بينما يسافر زميلهما الجندى الثالث ليعمل فى بلد عربى.. ربما بحثا عن شىء من الفلوس ثمنا لاشتراكه فى الحرب.. فالناس بعد أن تحارب .. من حقها أن تعيش أيضا !..

ولكن النموذج الذى يفرض شكل الحياة على الجميع مستثمرا بالضبط لحظة العودة من الانتصار هذه هو حاتم زهران (نور الشريف) العائد من دراسته فى أمريكا لينقض على كل ما فعله الآخرون فى غيابه.. فهو الشقيق الأصغر ليحيى زهران.. ولكنه النموذج المضاد له تماما.. رغم أن الاثنين من أب واحد هو أستاذ الجامعة الوقور (محمد السبع) الذى يملك فى نفس الوقت دكانا قديما للعطور فى حى الحسين .. فهو رمز يقصد به الفيلم اذن قيماذات قيمة خاصة من التراث التاريخى المصرى الأصيل.. وهو التراث الذى أفرز يحيى وحاتم.. أى الطيب والخبيث معا فى الشخصية المصرية.. فمن الذى يصعد مرة ليسيطر ومن الذى يهبط ويخفت صوته.. كان هذا متوقفا فى تاريخ مصر كله على الفترة والظروف والمناخ السائد وعلاقات الصرا ع داخل مصر أو فى الأطما ع المتربصة بها من الخارج..

وبمجرد عودة حاتم زهران من أمريكا تندلع النار الهادئة لتأكل كل شىء بالعقل والذكاء «والتعطيط» البرجماتى.. وهو نموذج عملى جدا عرفناه جيدا فى سنوات ما بعد أكتوبر وانتشروا وسطنا كالجراد ليأكلوا الأخضر واليابس.. هذا الشاب الأنيق الذلق اللسان الذى يحمل شنطة «سامسونايت» ويفكر بالكومبيوتر ويحسبها بالمليم وبالسنتى ولا يكف عن التفكير والتدبير ليلا ونهارا ودون أن نرى منهم شيئا سوى ما نعانيه الآن.. وشخصية حاتم زهران كما رسمها سيناريو عبد الرحمن محسن من



«زمن حاتم زهران» - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

أخصب شخصيات السينما المصرية وأكثرها درامية.. فهو لا يحمل فقط عقدة الأخ الأصغر من الأخ الأكبر العاقل والمحترم والمستقيم الذى قد يمثل أيضا «روح الأب».. ولكنه يحمل فى نفس الوقت كل طموح الأخ الانتهازى الباحث عن النجاح السريع ورغبة الانتصار على كل ما كان يمثله الأخ الأكبر.. فهو يعوض الاحترام بالنجاح.. والاستقامة بالفلوس، وبينما نعلم أن يحيى زهران الشهيد هو الذى تطوع بنفسه فى حرب أكتوبر.. نكتشف أن أخاه حاتم زهران لم يسافر الى أمريكا فقط لأنها هى التى تتجسد فيها فلسفته فى الصعود والنجاح.. وانما لكى يهرب أيضا من الخدمة العسكرية.. وهو عندما يعود يكون أخوه قد مات.. ولكن شبحه يظل عدوه الدائم الأقوى منه والذى يطارده ويفضحه باستمرار .. وهو لكى يهزمه حيا وميتا لابد أن يخرب كل ما تبقى منه ومن مصر كلها.. ومن أجل مشروع استثمارى «ناجح» بمقاييس الانفتاح ينشىء مصنع عطور وأدوات تجميل على انقاض قطعة الأرض التى يملكها صديقه صلاح السعدنى.. فهذه الأرض هى قيمة خاصة من قيم مصر.. والفلاحون الذين يقيمون عليها هم قيمة أخرى ولذلك لابد من طردهم.. ولا يهم أن تكون البلد نفسها فى حاجة الى مصنع عطور وأدوات تجميل أو الى أشياء أخرى

أهم.. فالمهم هو أن هذه هى السلعة الرابحة الآن.. وقروض البنوك تتكفل بالباقى.. وكلها مشاريع وهمية تم تدبيرها «من الهوا الطاير» ودون أن تكلف حاتم زهران نفسه شيئا.. فالأرض من هنا والقرض من هناك ودكان العطور القديم فى الحسين هو مجرد «مساهم» فى المشروع «الحديث المتطور».. أما حاتم زهران نفسه فيساهم فقط بالوسامة والأناقة والحركة النشطة والحقيبة «السامسونايت» والسيارة والعشيقة اللعوب التى تعرف عليها فى أمريكا ولا بأس من الزواج بها مؤقتا للاستفادة من نفوذ أبيها الرسمى فى «التسليك».

ثم السكرتيرة الجميلة الصيدلية الشابة التى هى نفسها «نسخة نسائية» من حاتم زهران يدفعها الطموح الشديد للنجاح والثراء من أجل فتح «اجزاخانة» لصنع أى شىء وعلى حساب أى شىء وكمجرد تلميذة مطيعة فى مدرسة حاتم زهران الاعدادية للبنات والبنين معا.. فهذا هو المستقبل كما يرونه ويريدون بناءه على أنقاض الماضى «المتخلف والغبى»!

ولكن ليس كل الماضى متخلفا أو غبيا بالطبع.. ولذلك فان بعض نماذج «مصر القديمة» والحقيقية لا تتوقف عن مقاومة هذا الاعصار.. حتى نموذج مقاتل أكتوبر المثقف ولكن السلبى الذى يمثله صلاح السعدنى فهو بعد أن شارك فى مؤامرة تحويل الأرض الى مصنع عطور وأدوات تجميل ووقف يتفرج عاجزا عن الرفض.. مازال الشىء الأصيل فى أعماقه مشمئزا من هذا الذى يحدث الى أن ينسحب منه فى النهاية وربما بعد فوات الأوان.. ولا يكون غريبا أن يبدو زميله المقاتل الفلاح البسيط أكثر فهما وقدرة على الاحتجاج بفطرته السليمة وحدها وهو يكتشف كل يوم أنه ليس هذا هو ما حارب من أجله.. بينما تكون أكثر الشخصيات ايجابية وقدرة على الفعل المضاد هى فاطمة طيبة – واسمها وحده له دلالة – المدرسة الشابة الريفية التى تزوجها الشهيد يحيى زهران قبل ذهابه الى الحرب بأيام.. فهى تحمل جنينه فى أحشائها دون أن تنسى معنى استشهاده ودون أن تسلم بذهاب دمائه هباء.. فهى تعلم أطفال «بحر البقر» فى الخلاء أن «أشد الناس عداوة هم اليهود».. وهو درس القرآن العظيم والبليغ الذى يحاول البعض الآن أن ينسوه.. وفى شخصية فاطمة طيبة هذه تتجسد كل معانى مصر الصلبة الذكية المقاومة التى لا يهزمها شىء.. وهى مصر التى تنجب فى نهاية الفيلم يحيى زهران جديدا هو المستقبل والاستمرار لتضحية أبيه الشهيد.. بينما يدين الفيلم الجانب الآخر الانتهازى من

عائلة زهران.. فبعد كل أوهام الصعود والنجاح والثراء السريع يحكم الفيلم على حاتم زهران بالعقم بل وبالموت المحتم بالسرطان أيضا.. فهى طبقة لا مستقبل لها ومحكوم عليها بالاختفاء لأنها لا تملك مقومات بقائها أو استمرارها رغم كل ما «هبرت».. بل أن حاتم زهران يلفظ حتى كل من تعلقوا بأذياله بعد أن استخدمهم.. فهو يطلق زوجته اللعوب ويطرد سكرتيرته الجميلة بعد أن حقق أغراضه منهما.. ولكن ليستخدم فى آخر الفيلم سكرتيرة جميلة أخرى لأن أباها أيضا واسع النفوذ تحذيرا من أن هذا الأسلوب فى «استثمار مصر» لن يكف عن المحاولة. وان كان البقاء فى النهاية لفاطمة طيبة ووليدها ومقاتل أكتوبر صلاح السعدنى الذى يبدو أنه فيما بين بداية الفيلم ونهايته قد فهم أكثر ولابد أنه تغير ليصلح ما شارك فى افساده..

لقد تحدثت بهذا التفصيل عن شخصيات **«زمن حاتم زهران»** لأنه فى الواقع «فيلم شخصيات» أكثر منه فيلم أحداث.. فبناء السيناريو قائم على عرض ذكى جدا فعلا وشديد الوعى السياسى لمجموعة من الشخصيات المتناقضة.. ولكنها تجسد بتركيز صورة عامة للتحولات الهامة فى تركيب وعلاقات المجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر وفيما عرف بمرحلة الانفتاح .. ولكن ميزة السيناريو هى نفسها عيبه الأساسى .. فهذه الشخصيات لا تتصارع ولا تتناقض إلا من خلال الحوار فيما بين موقف وآخر ومكان وآخر .. والرسالة كلها تجيئنا من خلال كم هائل من الحوار.. ربما لأن الفيلم قائم على مسلسل اذاعى سبق أن كتبه عبد الرحمن محسن نفسه ثم عندما حوله الى سيناريو فى تجربته السينمائية الأولى لم يعثر تماما على معادله السينمائى.. فليس هناك حدث درامى يتطور بشكل صحيح.. والعلاقات والتحولات خافتة جدا وتتحقق فقط من خلال سماعنا لهذا الموقف أو ذاك بالحوار الذى جاء رصينا ورشيقا جدا ولكن مع شىء من «الصنعة» حتى بدا فى بعض الأحيان «مركبا لغويا» وليس مرسلا على طبيعته وكما يتحدث الناس فعلا.. وطبيعى أن تفرض هذه التركيبة الحوارية الجامدة والعقلانية جدا للسيناريو.. صعوبة شديدة على المخرج الشاب محمد النجار فى أول أفلامه.. فلم تكن أمامه دراما حركية بالمعنى المناسب للسينما. ومع ذلك يمكن أن نشهد له بأنه نجح فى تجربته الأولى فى البحث عن أقصى تصور سينمائى ممكن تسمح به ظروف هذه المشاهد الحوارية بالانتقال من موقع الى موقع لتنويع الصورة واختيار الحركة والزاوية المناسبة واضفاء الحيوية

والحرارة على موضوعه الذهنى بكل ما يستطيعه مخرج جديد فى موضوع صعب.. مستعينا بتصوير جيد لطارق التلمسانى الذى بذل المستحيل هو الآخر لتوفير الجو الدرامى المناسب بالاضاءة لمضمون كل موقف.. وبديكور معبر أيضا لرشدى حامد عكس بوعى التناقض بين الجو الريفى الأصيل فى بيت الحرانية والجو الحديث العصبى المشوش والزاعق للانفتاح. واذا كان ربط مواقف حوارية طويلة ومتتابعة كهذه يفرض على المونتير عادل منير صعوبات كثيرة.. إلا أنه نجح فى تحقيق تدفق وحيوية هامة جدا لشد المشاهد الى ما يحدث رغم هبوط الايقاع فى منتصف الفيلم لعدم حدوث «شىء جديد» يطور الدراما.. ورغم طول بعض المشاهد بما هو أكثر من وصول وظيفتها مثل مشهد «رقصة الديسكو» لمجرد التأكد الساذج على أغنية «أميركا» التى تصوروا أن لها معنى خاصا وبعد تأكدنا من هذا المعنى بالحاح ..

وطبيعى أن تعتمد الأفلام الحوارية مثل «زمن حاتم زهران» تماما على أداء الممثلين.. لأنهم الأدوات الوحيدة تقريبا لتوصيل رسالة الفيلم.. وهنا نجح محمد النجار تماما وفى أول أفلامه فى تحريك ممثليه واستخراج أفضل مستوياتهم .. فلعب نور الشريف دور حاتم زهران باقتدار كامل جسد به تماما كل تفاصيل وملامح وحتى اللمسات الصغيرة شكلا وموضوعا لهذه الشخصية المركبة بحقدها وطموحها ودهائها ونعومتها التى تخفى قدرا هائلا من الشراسة فى نفس الوقت.. واسترد نور الشريف بفهمه واحساسه الكامل بهذه الشخصية مكانته مرة أخرى كممثل مكتمل حقا.. يليه صلاح السعدنى فى تعبيره عن الاحباط والتردد والمرارة وهى مشاعر داخلية لا يقدر على عكسها بوعى الا ممثل كبير.. وبينما كانت بوسى فى ثوب جديد تماما ومختلف تؤدى فيه شخصية حقيقية وتؤكد مرة أخرى أن بداخلها ممثلة أفضل مما كشفته الأفلام منها حتى الآن.. فان الفيلم يقدم اكتشافين جديدين تمام هما مشيرة اسماعيل التى كانت كتلة من الحيوية والتلقائية مناسبة تماما للشخصية حتى فاجأتنا تماما.. ووفاء الحكيم الوجه الجديد المصرى لحما تماما بقوته وصلابة ملامحه وتعبيراته والتى تمثل مذاقا جديدا قوى الاحساس والتعبير أرجو أن يجد له مكانا على الشاشة !

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٨/١/٣٠.

«رجل ضد القانون»

الجديد يقدم القديم !

فى ذروة أزمات السينما المصرية المتلاحقة .. كانت تملك القدرة دائما على الخروج من هذه الأزمات بتجديد دمائها بأجيال متلاحقة من المخرجين.. فلا يكاد يشيخ جيل أو يفلس أو تحاصره الازمة.. حتى يظهر جيل جديد يحمل أفكاره الطازجة وفتوته.

ومنذ أن تخرجت أول دفعة من معهد السينما بالقاهرة عام ١٩٦٣ - أى منذ ربع قرن كامل - وهؤلاء المخرجون الجدد يمنحون السينما المصرية بين وقت وآخر مزيدا من الحيوية والتجدد سواء على مستوى أفكارهم واهتماماتهم التى لابد أن تكون مختلفة بالضرورة عن أساتذتهم .. أو على مستوى أساليبهم الفنية أو الحرفية نفسها التى حفظت لهذه السينما حيويتها فى أوقات كثيرة.

وإذا كان ربع قرن منذ ظهور نتاج معهد السينما قد أحدث تغيرا كميا فى السينما المصرية حيث أصبح خريجوه يمثلون النسبة الغالبة من العاملين فى هذه السينما الآن.. فان التغير الكيفى الأهم هو أن مستويات بعض هؤلاء الخريجين كانت متميزة بما لا يمكن انكاره.. وحيث توالت المحاولات الجادة لصنع سينما أكثر تطورا واختلافا على أيدى عدد من أهم المخرجين الشباب من أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومحمد راضى مرورا بعلى عبد الخالق وعلى بدرخان ونادر جلال.. وانتهاء بأحمد ياسين وخيرى بشارة وعاطف الطيب .

ووسط الصورة التى قد تبدو معتمة الآن للسينما المصرية .. تبدو أيضا ظاهرة خصوبة وحيوية لا يمكن انكارها فى أنه لم يعد يأتى عام جديد لا يظهر فيه ثلاثة مخرجين جدد على الأقل من خريجى المعهد .. وهى نسبة تعتبر عالية حتى بالنسبة

لأى سينما متقدمة.. لأن ظهور ولو مخرج جديد واحد جيد كل سنة.. هو مكسب لاشك فيه .

ولكن هل يظهر هذا المخرج الجديد الجيد فعلا كل سنة ؟ .. هذا هو السؤال..

علينا أن نتفق أولا على أن الترحيب بالمخرجين الجدد باعتبارهم «احتمالات أمل» أو نسمات انتعاش للسينما المصرية .. شىء.. ومستوى هؤلاء المخرجين ومدى اختلافهم عن سابقيهم بنوع الأفكار التى ينوون طرحها فى أفلامهم ثم بالأسلوب التكنيكى الذى يطرحونها به .. هو شىء آخر تماما.

وبكلمات أكثر بساطة.. فاننا لن نستفيد شيئا على الاطلاق لو خرج مخرجون جدد الى السينما المصرية على سبيل التراكم أو مجرد الكثرة العددية..لأنهم لو مضوا فى نفس طريق أسلافهم المرصوف بالأفكار المستهلكة والقصص الوهمية والميلودراما الفاقعة أو الكوميديا البلهاء.. فانهم لن يصبحوا سوى عبء جديد على كاهل السينما المثقل أصلا.. بل وسيظل أسلافهم من القدامى أكثر قيمة بكثير لأنهم على الأقل يملكون الخبرة الأكثر.. ولأنه لا يمكن لومهم من ناحية أخرى على تعبيرهم عن عصر نشأوا وتربوا فيه وتشبعوا بأفكاره حتى ولو لم يعد هو عصرنا.. فهذا على الأقل ما عاشوه وعرفوه وما لم يدعوا قدرتهم على غيره.

ولكن ما هو عذر الجيل الجديد لكى يصنع نفس السينما بنفس المفاهيم بل وبنفس الأدوات ؟

والقضية كلها يثيرها «آخر العنقود» من المخرجين الشبان الذين تخرجوا من معهد السينما وهو حاتم راضى الذى تشهد له القاهرة الآن أول أفلامه **«رجل ضد القانون»** الذى يمثله محمود ياسين وميرفت أمين وممثل شاب جديد هو طارق دسوقى ومعهم جميعا وفى دور هام الراقصة التى تحولت الى ممثلة .. هياتم .

وأول ما نلاحظه على هذا الوافد الشاب الجديد أنه يبدأ أفلامه ليس مخرجا فقط.. وانما كاتبا أيضا للقصة والسيناريو والحوار .. ولا غبار بالطبع على ذلك فى ذاته.. فمن حق أى مخرج ألا يكون مجرد «منفذ» لأفكار غيره بل أن يعبر بنفسه عن رؤيته الخاصة للموضوع الذى يتناوله اذا كانت نابعة أساسا من مشكلة يعايشها ويحسها فيكون أقدر من غيره على اخراجها الى حيز الصورة والحركة.. والاتجاه القوى جدا الآن فى السينما العالمية هى أن يكون المخرج هو نفسه كاتب السيناريو فيما سمى «بسينما المؤلف» وهو ما قدم للعالم مخرجين مثل جان لوك جودار وكلود

ليلوش والى أوليفر ستون الامريكى مخرج أفلام **«سلفادور»** و**«بلاتون»** التى كتبها بنفسه لأنه أصلا كاتبا للسيناريو فى أفلام غيره .

وبلا أى مقارنة بالطبع بين هذه الأسماء ومخرجنا الجديد الشاب.. فان الشرط الوحيد الذى لابد من توافره لأى مخرج يريد أن يكتب أفلامه بنفسه.. هو أن تكون له خبرة وتجربة هؤلاء فى فهم الواقع ثم فى اختيار موضوعاته من هذا الواقع قبل أن يخرجها بنفسه.. وهو ما لم يتوفر للأسف لدى حاتم راضى الذى لا اعتراض على قدراته كمخرج فى تجربته الأولى من الناحية التكنيكية وفى اطار مستويات الفيلم المصرى بشكل عام حيث لا نطالب بأى معجزات فنية.. ولكننا كنا نفضل لو أنه بدأ تجربته الأولى هذه على الأقل بسيناريو كتبه سيناريست أكثر تخصصا وخبرة.. ولم يكن هناك بأس حينذاك من أن يشاركه حاتم راضى نفسه فى صياغة العمل..

إن المشكلة الأساسية فى فيلم «رجل ضد القانون» هى السيناريو الذى لم نستطع إن نضع أيدينا على موضوعه الرئيسى بشكل واضح.. فلم تكن هناك مشكلة محددة ولا رؤية تبلورت بالفعل عند صاحبها قبل أن يتصدى لاخراجها .. ولذلك جاء العمل مشوشا يوزع نفسه فى أكثر من اتجاه.. متصورا أنه يصنع فيلما يمكن أن ينجح تجاريا بالمفهوم الذى أصبح سائدا الآن للنجاح.. فلم يجئ المخرج الجديد بأى جديد.. وانما بمجرد أصداء لأفلام قديمة وبنفس عناصر الجذب التقليدية من ميلودراما ومعارك وقصص حب ساذجة ونساء يمكن أن يداعبن أحلام المتفرج.. ثم المحاولة التى لابد منها لصياغة هذا كله فى اطار يبدو جادا بطرح مشكلة اجتماعية ملحة ليؤكد المخرج الجديد للناس أنه ينتقد أيضا بعض الأوضاع الخاطئة.. والمدهش أن هذه النوعية من الأفلام التى تحاول أن تقول كل شئ فى وقت واحد.. لا تقول شيئا على الاطلاق فى النهاية !

ان «رجل ضد القانون» هو عنوان خادع لفيلم أشد خداعا .. فهو يبدأ بمشهد طويل جدا حتى قبل العناوين لعمارة منهارة على سكانها.. ومحاولات رجال الانقاذ للبحث تحت انقاضها عن ضحاياها فى مشهد واقعى فعلا لابد أن المخرج سجله على الطبيعة وفور انهيار عمارة حقيقية.. ولكن هذا الطابع التسجيلى يصبح جزءا من النسيج الروائى للفيلم مع صوت سيدة تحكى قصة انهيار هذا البيت على أطفالها بعد أن خرجت الى السوق .. وهى تبكى وتولول على أطفالها فى الوقت الذى تلعن فيه المجرم الذى يهدر حياة الناس ببناء عمارات هشة تنهار فوق رءوسهم



«رجل ضد القانون» - إخراج حاتم راضى - ١٩٨٨

بسبب الغش فى مواد البناء من أجل تحقيق ربحه الشخصى بأى ثمن ومن أى سبيل.. وهى مشكلة حقيقية فعلا تكررت حوادثها كثيرا فى الواقع الكبير .

وهذه البداية التى توحى بفيلم قوى يقتحم مشاكل المجتمع بجرأة.. توحى لنا فى نفس الوقت بأننا سوف نشهد قصة هذه السيدة التى علقت بصوتها على مشهد الافتتاح المأساوى.. ولكننا سرعان ما نكتشف أنها غير موجودة فى الفيلم على الاطلاق لا بالصوت ولا بالصورة.. وأن مشهد انهيار العمارة هذا على أطفالها لم يكن سوى «مقدمة تفسيرية» عن نوع النشاط الذى تمارسه الشخصية الرئيسية فى الفيلم.. وهكذا يبدأ الفيلم بخطأ ومن أول مشهد.. حيث يقحم على أحداثه شخصية من خارجه لا علاقة لها به بتاتا بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع أن يقدم نفس الشرح فى نفس المقدمة من خلال احدى شخصيات الفيلم التى تروى لنا الأحداث من وجهة نظرها بأسلوب «الراوى» وهو أسلوب موجود فى السينما منذ بدء اختراعها.

وهذه الشخصية الشريرة التى يحملها الفيلم كل هذه الجرائم فى حق الناس.. هو المعلم (محمود ياسين) المقاول الذى يبنى هذه العمارات الهشة والذى لا نراه رغم ذلك يفعل شيئا على الاطلاق طوال الفيلم سوى الجلوس على مقعد فى المقهى

التقليدى فى الحارة التقليدية ليدخن «الشيشة» ولكى يضرب صبيانه «على قفاهم» بين الوقت والآخر من باب التسلية.. قبل أن ينهض عائدا الى بيته الفخم فى الحارة التعيسة جدا التى لا ندرى كيف يمكن أن «يركب عليها» بيت فخم كهذا.. فلابد أن يكون هذا فى حى وتلك في حى آخر تماما.. ولكن هذه احدى مشاكل الديكور غير المتناسق فى الفيلم المصرى .

ان محمود ياسين يلعب دور الشرير الفاسد اذن هذه المرة.. وهو حتى ليس الشرير «المودرن» وانما «المعلم» الذى يلبس الملابس «البلدية».. وبعد أن ظل لأكثر من خمسة عشر عاما يلعب دور الفتى الأول الطيب الأنيق الذى تحبه البطلة.. وهو تحول فرضه عليه تحول أدوار البطولة التقليدية نفسها عنه فى السنوات الأخيرة والى «فتيان أول» آخرين على رأسهم عادل إمام وأحمد زكى اللذين كانا يظفران بالكاد بأدوار ثانوية الى جانبه منذ بضع سنوات.. وهذا وحده مؤشر قوى على الانقلابات الحادة فى «بورصة النجوم» فى السينما المصرية وصعود نجوم على حساب نجوم.

ولكن هذا الشرير الذى نفهم أنه المسئول عن العمارة التى انهارت فى البداية وأنه حوكم على جريمته هذه.. يخرج من السجن فى المشهد الأول بعد تلك المقدمة لا ندرى كيف ولا بعد كم سنة.. ولذا به يستأنف كل أنشطته الأولى وكأن شيئا لم يحدث .. بل وربما بشراسة أكثر.

أنه مثلا يبدأ على الفور معركة مع الرجل العجوز الطيب (عبد الحفيظ التطاوى) للاستيلاء على بيته بحجة أنه دفع له مقدم الثمن قبل أن يدخل السجن .. والرجل يرفض فى عجز.. ولكن ابنه الشاب الذى يلعبه الممثل الشاب الجديد طارق دسوقى والذى نسمع مرة أنه مهندس.. بينما نراه طول الوقت يبيع بنفسه الجير والاسمنت فى دكان أبيه الصغير الفقير.. هذا الابن الشاب الذى لا نتعرف على مهنته بالضبط، يصر على أن يحمى بيت أبيه وأن يتصدى بمفرده لجبروت هذا الشرير.. وعلى أن يضرب أفراد عصابته كلها !

ولكى تكون هناك قصة حب ونجمة.. فمن حيث لا يعلم أحد تهبط ميرفت أمين على هذه الحارة مع أمها بأثاثهما المتواضع ويجدان بسهولة شقة خالية فى بيت هذا العجوز الطيب.. وسرعان ما نفهم أنها صحفية شابة فى الاهرام مهتمة «بالصدفة» بحوادث انهيار العمارات .. وهنا تجىء المفارقة الثانية فى انقلاب «بورصة النجوم».. فميرفت أمين التى أحبت محمود ياسين فى عشرات الأفلام.. تحب هذه المرة ومن

أول لحظة بالطبع هذا الوافد الجديد المجهول طارق دسوقى.. بينما يصبح محمود ياسين هو الشرير الذى يطمع فى حبها وترفضه هى باصرار.. فسبحان مغير الاحوال.. ولو دامت لك ميرفت أمين .. لما وصلت لغيرك حقا.. !

وبعد هذا العرض المبدئى للشخصيات .. يفقد الفيلم كل منطق وبأسرع ما يمكن حتى يدخل خطوة بخطوة دائرة العبث.. فلا أحد يمكن أن يعرف كيف وقعت الصحفية الشابة الجميلة ميرفت أمين فى حب هذا الشاب الذى يبيع «الجير» فى دكان أبيه وبعد مشهدين فقط وكأنها لم تعثر فى حياتها على شاب واحد قبل أن تطأ بأقدامها هذه الحارة.. أو كأنها انتقلت اليها خصيصا .. ودبر لها المخرج المؤلف هذه الشقة الخالية بسهولة متناهية.. فقط لكى تحبه !

ومحمود ياسين من ناحيته .. وهو المقاول الثرى المتزوج من هياتم المرأة الجميلة والمثيرة.. يجلس على المقهى كأى صبى مراهق ليقرر «الاستيلاء» على ميرفت أمين بمجرد أن تمر أمامه رائحة غادية.. وقد يكون هذا منطقيا باعتبار أنه سئم زوجته ووجد مذاقا جديدا مختلفا لفتاة جميلة مثقفة.. ولكننا سرعان ما نراه يطمع فى نفس الوقت فى زوجة «صبيه» فاروق يوسف الذى يعمل عنده «رجلا للاعمال القذرة» الى حد اقتحام منزلها ليلا بعد أن أرسل زوجها فى مهمة وهمية فى مكان ما.. وعندما نعلم أن هذه الزوجة المشتهاة هى أمل ابراهيم التى تخصصت حتى قريب فى أدوار ثانوية جدا والتى لا يمكن مقارنتها بمفاتن زوجته.. يصبح من الصعب جدا أن نتخيل زوجا فى العالم أيا كانت حماقته أو «طفاسته» الجنسية .. يهجر فراش الزوجية التى ترقد الى جواره فيه هياتم.. لكى يتسلل ليلا الى حجرة أمل ابراهيم.. ولكن المخرج الشاب يريد أن يبدأ حياته السينمائية بتوابل جنسية أفهمه أحدهم أنها هى التى تنجح وتثير جمهور الصالة !

وسرعان ما ينسى المخرج وهو مشغول بأشياء من هذا النوع.. الموضوع الأساسى الذى أفهمنا فى البداية أنه يشغله جدا.. موضوع انهيار العمارات.. فبدلا من أن يواصل مع بطلته الصحفية محاولتها لفضح هؤلاء المتاجرين فى أرواح الناس كما يمثلهم محمود ياسين.. يشغلنا المخرج بموضوع آخر تماما لم يكن محتاجا لكل هذه المقدمات .. ويصبح أغرب ما نتوقعه هو أن يتحول الصراع بين المجرم والصحفية وحبيبها الشاب. الى مجرد غيرة هذا المجرم من قصة الحب هذه.. وهو يكلف رجله فاروق يوسف بمراقبتهما فى كل مكان.. لمجرد أن تحدث هذه «الخناقة»

الأزلية فى الفيلم المصرى والتى قال أحدهم أيضا للمخرج أنه لابد منها لنجاح الفيلم وحيث يضرب «الشجيع» الجديد طارق دسوقى الحارة كلها.. !

ومع خط سير أحداث وشخصيات كهذه.. لن يدهشنا بعد ذلك بالطبع أن يختطف محمود ياسين الفتاة التى يشتهيها ميرفت أمين ليحاول اغتصابها فى «عزبة» فخمة نكتشف فجأة أنه يملكها خارج القاهرة وعلى طريقة عصابات أنور وجدى .. مع أن الذين يكسبون الملايين من بناء عمارات تقع على رءوس سكانها لا يكونون بمثل هذه الحماقة.. ولا تشغلهم صغائر كهذه.. لأنهم يحصلون على النساء عادة بطرق أسهل وأكثر ضمانا .. !

والمدهش أن مقاولا غشاشا .. يخطف صحفية تفضح جرائم العمارات المنهارة.. ويحبسها بوحشية فى عزبة مهجورة طول الليل بلا طعام ويداها مقيدتان.. لا ليمنعها من فضح جرائمه فى الاهرام - وهى الصحفية التى رأيناها تقرأ موضوعها فيها - وانما لكى يعود لها فى الصباح حاملا لها «نص كيلو كفتة» ورغيفين طامعا رغم ذلك فى أن يغتصبها .. !

وغنى عن الذكر طبعا أن الشجيع يضرب كل من يقابله حتى يعثر على مكان حبيبته ويصل اليه لينقذها.. ولكن تكون الزوجة هياتم - المخدوعة ! - قد وصلت قبل الجميع بعد أن عرفت بخيانة زوجها لها .. فتقتله بالرصاص.. وترتاح البشرية من شروره بعد أن انتقمت لها - أى البشرية - عدالة السماء.. لكى يفوز طارق دسوقى بميرفت أمين.. رغم أننى مازلت لا أعرف حتى الآن ماذا يعمل بالضبط !

وبعد .. فلم يكن هذا تماما نقد الفيلم .. لانك لكى تنقد فيلما يجب أن يكون هناك فيلم أولا .. أما مثل هذه «الأشياء» التى صنعها المخرجون «القدامى» آلاف المرات وبشكل أفضل بالتأكيد .. فليس من أجلها يدخل الشبان معهد السينما.. فاذا دخلوه وخرجوا منه .. فليس هذا بالتأكيد أيضا ما نتوقعه منهم !

— نشرة نادى السينما — السنة ٢١ النصف الأول — العدد ٨ ح ١٩٨٨/٩/٢٢

غزل البنات

متعة الاربعينات لا تتكرر

لو سألت أى مشاهد عربى - من المحيط الى الخليج - هل تحب أن ترى فيلم **«غزل البنات»** مرة أخرى؟.. لاجابك على الفور «بالطبع نعم..» وحتى لو كان هذا المشاهد نفسه عاجزا عن تذكر عدد المرات التى شاهد فيها هذا الفيلم سواء فى السينما أو التليفزيون .

وبعد انتشار أجهزة الفيديو فى البيوت العربية، فلا اتصور أن فيلما «يتربص» الناس انتظارا لعرضه لكى يسجلوه أكثر من فيلم «غزل البنات».

وهناك بالتأكيد أفلام أكثر أهمية من «غزل البنات» من حيث قيمتها الفنية أو الموضوعية ولكن هذه مسألة قد تعنى النقاد أو المؤرخين. أما الجمهور العادى ومن جميع المستويات والاعمار والامزجة يفضل مشاهدة هذا الفيلم بالذات والذى أصبح مثالا نادرا أقرب للأسطورة.. للفيلم الذى تتوافر فيه جميع عوامل المتعة الراقية حتى أنه عاش أكثر من ثلاثين عاما دون أن يفقد قدرته الساحقة على اغرائك بمشاهدته مرة أخرى ، لكى تضحك وتتألم حتى الحزن والبكاء كوميدى عظيم نادر المثال هو نجيب الريحانى.. ولتستعيد مرة أخرى أغانى شتى لليلى مراد التى كانت فى هذا الفيلم فى قمة تألقهاورقتها. وأذكر أنها كانت بالنسبة لأبناء جيلنا نموذج الحب والخيال والجمال والحضور المدهش لوجه رقيق وصوت شديد العذوبة .

وأى مراجعة لهذا الفيلم ستقودنا حتما الى عدة أسماء امتلكت الكثير من القدرات كنجيب الريحانى وبديع خيرى ككاتبين للسيناريو والحوار ، رغم انهما كمعظم أعمالهما استندا الى مسرحية «توباز» الفرنسية التى استهلكت فى أعمال فنية مصرية كثيرة فى المسرح والسينما. ومنها فيلم «غزل البنات» حيث نجحا فى

نقلها للجو والمذاق المصرى تماما.. بفضل عبقرية أخرى فى الانتاج والإخراج لدى أنور وجدى، الذى كان مخرجا متوسطا وممثلا ذا جاذبية خاصة أكثر بالتأكيد من قدراته كمخرج .

لقد لعب هذا الثنائى ليلى مراد وأنور وجدى دورا خاصا فى السينما لا يمكن تكراره خصوصا لما امتلكاه من عناصر الجذب الجماهيرى الناجحة حينذاك، الأغانى، الاستعراض والابهار.. وكل عناصر الكوميديا والاثارة والمغامرات.. ثم القصص الشعبية البسيطة التى يمكن أن تصل الى كل الأذواق وبلا أية فلسفة أو تعقيد ..

والعودة الى «غزل البنات» وبعد ثلاثين سنة تقودنا الى هذا الحشد من الفنانين الكبار الى جانب الريحانى ومراد ووجدى امثال سليمان نجيب .. عبد الوارث عسر.. فردوس محمد، محمود المليجى.. استفان روستى .. فريد شوقى (فى لقطة واحدة) سعيد أبو بكر وزينات صدقى. ولا يكتفى أنور وجدى بذكائه الانتاجى بكل هؤلاء.. وانما شحن الفيلم نحو نهاياته بجرعات أكثر .. كافية لسحر الجمهور نهائيا.. حيث يظهر يوسف وهبى وبشخصيته الحقيقية وفى مشهد واحد رئيسى ليشكل دفقا جديدا للقصة والوقائع. ولعل أهم ما يظهره هذا الفيلم هو شخصية محمد عبد الوهاب الموسيقية عبر الأغاني الست التى لحنها عبد الوهاب لليلى مراد ولعل أهمها وكانت من أجمل ألحانه على الاطلاق، أغنيته الشهيرة «عاشق الروح» والتى لخصت مضمون الفيلم النهائى أو ما يسمونه بلغة السينما «المورال».. وهو أن «عشق الروح مالوش آخر.. ولكن عشق الجسد فانى..

العفوية والبساطة

والقضية هى الميلودراما التقليدية المكررة نفسها التى تمثل نسبة مخيفة من ثوابت السينما المصرية.. الصعلوك الذى يحب بنت الباشا أو العكس. ولكن قد يكون الاعجاز الحقيقى الوحيد هذه المرة من خلال الشخصية الانسانية الخارقة التى يلعبها نجيب الريحانى والتى أعطت لكل شىء ثقله ومذاقه المختلف..

فى «غزل البنات» يمتد نفس هذا الخيط الإنسانى العميق والعبقرى للشخصية التى رسمها الريحانى لنفسه فى أفلامه السابقة .. شخصية الانسان العادي جدا والذى بقدر ما تتمثل فيه كل قيم الخير والنبالة .. بقدر ما يتعرض لضغوط ومصاعب

واضطهادات ليست قدرية فقط .. بمعنى أنه يكرر كثيرا مسألة سوء حظه واضطهاد السماء له بالذات لتصب عليه جام غضبها من بين كل البشر، وهنا كانت القيمة النقدية الساخرة التى جعلت من فن نجيب الريحانى فنا عظيما باقيا.. والتى جعلت منه فى تقديرى الخاص أعظم كوميدى عربى على الاطلاق وعلى مر الدهور.. ليس فى اكتمال أدواته التعبيرية كممثل فقط .. بل لمشاركته مع بديع خيرى فى الكتابة أيضا وبهذا الحس الاجتماعى النقدى اللاذع الواعى لتناقضات الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والخلقية، بما يكاد يجعل من الريحانى فنانا ثوريا سابقا أوانه ينتقد مجتمعه حتى لو لم يكن يدرك ذلك فى حينه.. وبلا أدنى مبالغة فى استخدام الألفاظ . فقد لا يدرك الفنان نفسه حقيقة ما يصنعه، وقد لا يضعه تحت مواصفات خاصة أو عناوين محددة.. الى ان يجيىء النقاد والمحللون بعد ذلك فتكون هذه هى مهمتهم.

نجيب الريحانى فى «غزل البنات» هو هذا المدرس البائس الغلبان الذى يؤدى واجبه على أحسن ما يكون فى التدريس لتلميذات صغيرات، ربما أشد بؤسا منه، يصفهن بعد ذلك لليلى مراد بأن الواحدة منهن يمكن أن تكون ابنة «بائعة فجل» أو «مزلط شوارع» (راصف طرق). وبعد مشهد الجهل المخيف لهؤلاء التلميذات فى درس المطالعة عن «الثعلب والاسد» مازلنا نذكر هذا السؤال المنطقى لاحداهن: «هو الاسد بيتكلم يافندى»؟ وهذه الاجابة اللاذعة لأستاذها الريحانى : «مابيتكلمش .. لكن وزارة المعارف عايزاه بيتكلم»!!

ولسبب قدرى غامض متعلق بتركيب شخصية الريحانى نفسها.. لابد من أن تنهال الكوارث على أم رأسه حتى من تلميذاته الصغيرات هؤلاء دون قصد . فمن باب الشقاوة المألوفة فى كل المدارس يضعن له علبة ما على مكتبه بزعم أن الناظر أرسلها له.. ثم يشاء الحظ التعس أن يدخل الناظر شخصيا فى هذا الوقت نفسه فلا يكاد يفتح العلبة حتى يخرج منها شيء كاللعبة يقفز فى وجهه ولتنفجر التلميذات بالصخب، ولأنه يكون واضحا من البداية أن الناظر يكره هذا المدرس المسكين «حمام افندى» بلا سبب واضح، فأنه يفصله على الفور ويعطيه بقية حسابه.. وعلى باب المدرسة يحدث هذا الموقف السريع الشديد التركيز والدلالة عن نفاق الناس وأنانيتهم.. ان فراش المدرسة يواسى «حمام افندى» مبديا حزنه العميق لفصله.. ولكنه لا ينسى بأن يطلب منه قبل أن يغادر المدرسة آخر مرة أن يعطيه اثنين وعشرين قرشا حساب «سجاير وقهوة» سحبهما منه.



«غزل البنات» - إخراج أنور وجدى

الحس الاجتماعي

وهنا لابد من أن نلاحظ انخفاض الأسعار وقتها .. وعندما يعطيه الريحانى خمسة وعشرين قرشا وينتظر القروش الثلاثة الباقية التى أصبح فى أشد الحاجة اليها بعد ما فقد وظيفته، فان الفراش الذى كان يدعى منذ ثانية واحدة حزنه عليه.. يأخذ القروش وينصرف مسرعا.. فالذى يقع تنهال عليه السكاكين من كل جانب.. ومن معه يعطى ويزاد .. وكأن عبقرية الريحانى فى مثل هذه اللمسات السريعة الخاطفة جاءت لتقول الكثير عن تناقضات الناس والأوضاع والتى تعرى الكثير عن نفاقهم وقسوتهم ولو فى كلمة واحدة..

ولكن على باب المدرسة أيضا وفى الوقت نفسه وكالعادة دائما فى أفلام الريحانى.. تنقلب المواقف بسرعة ويأتى الفرج بعد شدة .. ان عبد الوارث عسر أو «مرزوق افندى» سكرتير الباشا يجيئه ليعرض عليه تدريس مادة اللغة العربية لليلى مراد بنت الباشا التى رسبت فيها لإغراقها فى اللهو والمرح، والتى رأيناها فى المشهد الافتتاحى للفيلم تغنى مع صديقاتها الحسناوات على ظهور الخيل أغنيتها الشهيرة «اتمخطرى واتمايلى يا خيل».

وفى اللحظة التى يجيىء فيها «الفرج» لابد من أن يصل الريحانى - الكاتب - بأزمته الى ذروتها، فهو يحكى لمرزوق افندى أشياء غريبة جدا تؤكد مدى «نحسه» وتحالف الأقدار ضده.. فعندما يسأله عبد الوارث عسر عن سبب فصله من المدرسة يقول «علشان ادوخ فى دنيتى .. عشان بالى مايرتاحش يوم واحد.. علشان نصيبى كده.. وحظى كده..».

ونحن نلاحظ أن الجانب الايجابى فى شخصية «الرجل المطحون» التى اختارها الريحانى لنفسه فى معظم أعماله.. هو تعاطفه مع هذا النوع من «الرجل الصغير» الضعيف دائما فى مواجهة قوى أكبر منه.. والذى يجعله أقرب ما يكون الى صعلوك آخر هو شارلى شابلن الشهير . فهو يلفت النظر دائما وينتقد المظالم التى يتعرض لها فى مجتمع قوى لا يرحم الضعفاء ويطالب بالتالى بظروف انسانية أكثر عدالة ومساواة ومنطقا.. ولكن هناك فى المقابل جانبا سلبيا فى نفس هذه الشخصية.. هو أن الريحانى يبدو دائما رجلا دائم الشكوى والبكاء.. يلقى بكثير من مسؤولية ما يحدث له على الأقدار التى تضطهده هو بالذات من بين كل البشر وبلا سبب، ومن هنا فهو يردد كثيرا عبارات مثل «حظى كده ونصيبى كده» وليس هذا صحيحا بالطبع الا فى حدود هذه الصيغة الدرامية التى اختارها لنفسه ليضمن من البداية تعاطف المشاهدين معه.. بالاضافة الى ملامحه وتكوينه الإنسانى الطيب بالفعل والذى يمكن أن تصدقه.. ثم قدرته الفنية الفائقة على خلق الكوميديا النقدية الساخرة..

ولهذا فنحن نصدق ما يرويه الريحانى لعبد الوارث عسر عن السمكة التى اختارها من بين خمسة آلاف أو عشرة آلاف سمكة لكى تكون هى بالذات مسمومة.. «أول سمكة ظهرت فى مصر من النوع ده» ثم يعود ليؤكد على هذا «النحس» الذى يثير ضحك الجمهور وتعاطفه مع الشخصية بقوله «هو بقى فاضل مصيبة فى الدنيا ما حودتش ناحيتى؟ أنا كده.. أنا حياتى كلها كده».

ثم نتصور أن النقلة الحاسمة فى حياة هذا الرجل التعس لينتقل الى السعادة، تجىء مع ذهابه الى قصر الباشا ليدرس اللغة العربية لابنته الفاشلة المدللة.. ولكن سوء الحظ يظل يتابعه فى هذا المشهد العبقرى الخالد الذى لا يمكن أن ينساه أحد.. وهو نموذج مثالى «لكوميديا سوء التفاهم».. فهذا الصعلوك الذى لم يدخل قصرا من قبل يرى رجلا فخما مهيبا فيتصور بالطبع أنه الباشا.. فينحنى له ويبالغ فى الأدب

المفتعل حتى يفاجئه الرجل الفخم : «أنا هنا مخصوص علشان أقدم القهوة..» ولا يفوت الريحانى بعد أن يفيق من المفاجأة أنه يعلق على الموقف بطريقته اللاذعة عندما يسأله الخادم عن نوع القهوة التى يحبها «أنا عادة بشربها سكر على الريحة.. وده يعنى من قلة السكر.. لكن نخليها بقى سكر زيادة.. زيادة قوى..» فلابد من أن السكر متوافر جدا فى قصر الباشا.. ومفقود عند بقية الناس!.

ثم تتكرر المأساة نفسها مع رجل آخر أكثر فخامة يسحب وراءه كلبا صغيرا وينبه على الخدم أن تكون درجة حرارة الماء التى يعدونها له - للكلب وليس للرجل - ثمانية وثلاثين ونصف درجة بالضبط.. «نصف درجة زيادة فيها خطر على حياته».. ومرة أخرى يتصور الريحانى أو «حمام افندى» أن هذا هو الباشا.. خصوصا عندما يشكو له من أن الكلب «جيمى» المسكين مريض ولم يأكل منذ أربعة أيام ويعلق الريحانى بأدب شديد جدا : «مسكين ولو أن فيه ناس برضه على قد حالهم.. بيقعدوا سبعة أيام مايدوقوش الأكل».. ولكن الرجل يفاجئه بأنه ليس الباشا.. «أنا هنا مخصوص علشان الكلب» ثم يشكو أن مرتبه مقابل هذه «المهمة الجليلة» هى ثلاثون جنيها فقط (وهو مبلغ كبير فى تلك الأيام) ويتحسر حمام افندى على مرتبه كمدرس والذى لا يتجاوز ربع هذا المبلغ والذى حرم منه على أى حال وعندما يسأله الرجل عن عمله يرد بسخرية «لا أنا راجل على قد حالى.. أنا بتاع كتب .. بتاع علم» فيسأله بتاع الكلب باستخفاف شديد بالمهنة ومستفهما «بس»؟ فيقول حمام بالسخرية نفسها: «بس» ..

وهذه أحدى نقاط السخرية العالية جدا التى يمتلىء بها هذا الفيلم.. وهى احدى المفارقات الحادة فى نظرة المجتمع كله الى مهنة التدريس وفلسفة العلم والكتب كلها، التى لا ترتقى الى مهنة تربية كلب فى قصر باشا. وهى مفارقات أصبحت أكثر حدة فى أيامنا هذه، حتى نحتاج الى فنان فيلسوف ساخر عظيم مثل الريحانى ليلبسها ثوب العصر .

انه يجلس متفكرا بعد انصراف مربى الكلاب ليفلسف الموضوع متحسرا «ثلاثين جنيها؟ انا لو من ١٨ سنة بعلم كلاب كنت دلوقت من الاعيان»!!

وتكتمل مفارقة النحس بأن يجىء الجناينى (سليمان نجيب) حاملا ثمار الفواكه وبعض الخضروات فيقابله حمام افندى باستخفاف وبعد مشادة ناتجة عن سوء تفاهم، يقوم الريحانى بشتم سليمان نجيب، ليتضح له بعد ذلك ولسوء حظه أنه

الباشا الحقيقى والوحيد.. وعندما تتهدد الوظيفة الجديدة بالضياع ومن قبل أن تبدأ، ينهره «مرزوق أفندى» لاهانته للباشا قائلا : «مفيش شوية تميز»؟ فيجيب حمام ساخرا : «ماهو لو فى شوية تميز ماكنش ده يطلع باشا أبدا.. لكن علشان بختى أنا بتاع الكلب يلبس باشا والباشا يلبس جناينى».

ولابد من أن «بخته» هذا نفسه هو الذى جعل ليلى بنت الباشا تفقد «أسورتها الألماظ» فى تلك اللحظة بالذات.. لكى يشتبه فيه الجميع بالطبع بسبب ثيابه الممزقة ومظهره التعس.. ولكن هذا الانسان الشريف يخلع ملابسه كلها ويمد يده فى منديله ليؤكد أنه مثقوب ولا يمكن أن يخفى شيئا.. ويبكى الرجل المظلوم فى مشهد انسانى بديع يثير دموع الجميع وأولهم «ليلى» التى تشفق عليه وتقنع والدها الباشا بقبوله مدرسا لها، (وبمرتب ٧٠٠ قرش)، أى سبعة جنيهات يزيدها الباشا الى خمسة عشر جنيها.. ليظل أجر المدرس نصف أجر بتاع الكلب.

وفى هذا المشهد الخالد أيضا يتألق سليمان نجيب فى دور الباشا الذى كان يجيد تقديمه جامعا بين الارستقراطية وخفة الدم البارعة.. ويعكس الفيلم من خلاله منطق الباشوات.. فهو عندما يرضى عن كلمة ما من «حمام» يصيح بسكرتيره عبد الوارث عسر صيحته الشهيرة : «مرزوق افندى.. اديله حاجة» ثم فى الثانية نفسها وبعصبية شديدة يغضب على «حمام» لكلمة أخرى فيصيح «مرزوق افندى.. ماتديلوش حاجة».. منطق التحكم العلوى بالأرزاق!!

وعندما تبدأ دروس اللغة العربية لليلى بنت الباشا أو «بنت السلطان» كما كان الريحانى يخطىء أحيانا وعندما يحاول الباشا استعراض معرفته بقواعد اللغة العربية وبأخوات كان فيضيف اليها من عنده «ما انحل».. فيخطئه الأستاذ حمام فيغضب جدا ينادى مرزوق افندى كالعادة مهددا بعقاب «حمام» الذى يتراجع بسرعة موافقا على أن «ماانحل» هى من أهم أخوات كان فعلا.. ولكن من «أب ثانى».. فيعجب الباشا الطيب الطفل من هذه النكتة ويأمر مرزوق أفندى بمكافأة حمام.. وبخفة دم منقطعة النذير يطمع «حمام» فى ارضاء الباشا أكثر.. فيتبرع من عنده بأن «مانخلع» هى من أخوات كان أيضا.. لولا أن الحيلة لا تنطلى على الباشا مهما كانت سذاجته وعصبيته فى «الصرف والمنع»!!

الحوار والسخرية

عبارات ومواقف شديدة البساطة والعذوبة فى الوقت نفسه.. ولكنها لم تختف من ذاكرة أى مشاهد فى الوطن العربى كله رغم كل هذه السنوات.. تأكيدا على عبقرية الحوار وبلاغته وسخريته اللاذعة وتركيزه، وهى القيمة الخاصة الخرافية لما كان يكتبه بديع خيرى والتى كانت جزءا أساسيا من عبقرية الريحانى نفسه..

وأعتقد شخصيا أن فى الثلث الأول من الفيلم تتركز كل قوة **«غزل البنات»** وأجمل أجزائه حيوية وسخريةوتدفقا.. لأنه الجزء المرتبط أساسا بتكوين شخصية الريحانى نفسها.. أما فيما بعد ذلك فتبدأ منطقة ليلى مراد التى أوقعتنا نحن مراهقى تلك الأيام فى حبها كطيف جميل للحب والغناء والجمال.. فهى تغنى ثانى أغانيها فى الفيلم «ابجد هوز حطى كلمن» مع رقصة من ست فتيات المفروض انهن صديقاتها اللواتى لا ندرى من أين ظهرن بالضبط، كلما غنت هى.. ويقع الأستاذ فى حب تلميذته الفاتنة على النحو الذى نعرفه جميعا.. لكى تتأكد أسطورة الفوارق المادية بين الصعلوك والأميرة التي تصغره كثيرا فى السن .. والتى سرعان ماتكتشف انها واقعة في حب الأفاق التقليدي فى الفيلم المصرى والقابع فى «الكاباريه» طول الوقت.. وهو هذه المرة محمود المليجي الذى تسميه ليلى مراد أنور لكى تلتزم أمام جمهورها، ربما بأنها لا تحب سوى أنور وجدى.. وتستدرج (ليلى) الطائشة مدرسها العجوز الى المأساة التى لا يعلم أنها فى انتظاره.. فهى تصحبه فى سيارتها لتلتقى بحبيبها أنور فى هذا الكباريه، (حيث تتأكد هنا أيضا عبقرية أنور وجدى الانتاجية) .. ففي مشهد «الكباريه» هذا يحشد استفان روستى وزينات صدقى وفريد شوقى فى مشاهد واحدة، وهؤلاء هم أشرار الكباريه المعروفون فى ذلك الزمان.. فهم يعيشون على فلوس بنات العائلات اللواتى يستدرجهن «أنور»، هذا « البلاى بوى» الذى لا يمارس شيئا سوى احتساء الويسكى..

وبعد أن تكون ليلى مراد قد غنت «الدنيا غنوة» بلا مناسبة «الحب جميل» فى المشهد التالى مباشرة وبلا مناسبة أيضا.. فهناك مناسبات مختلفة دائما للأغنية والرقصة فى الفيلم المصرى.. فما بالك ونحن في كباريه وهناك مناسبة جاهزة للأغنية الخامسة التى تغنيها وهى تراقص حبيبها أنور وسط عدد من الراقصات وعلى عزف ملك الكمان يومذاك أنور منسى، «ماليش أمل فى الدنيا دى... غير أنى

أشوفك متهنى».. بينما الأستاذ «حمام» الذى يحبها يكتشف المأساة العاطفية التى أيقظته من وهم الحب الكاذب والسعادة الخيالية فى الوصول الى «بنت السلطان». ولكن الواجب الخلقى الذى لابد من أن يتمثل فى شخصية الريحانى، يستيقظ ليصبح همه الأول هو انقاذ فتاته من براثن هذه العصابة التى اكتشف أنها تنوى التغرير بها من أجل ثروتها..

- مجلة «فن» العدد الأول - يونيه ١٩٨٨.

نجـــوم النهـــار

التى لم يفهمها أحد !

من بين أحد عشر مخرجا جديدا قدمهم برنامج «الكانزين» هذا العام فى أول أفلامهم.. كان المخرج السورى أسامة محمد - ٣٤ سنة - فى فيلمه الروائى الأول **«نجوم النهار»**.. وهو ثانى فيلم سورى يقدمه «نصف شهر المخرجين» طوال عشرين سنة.. وكان الفيلم الأول هو **«المخدوعون»** الذى أخرجه توفيق صالح فى سوريا عام ١٩٧٢.. أما أسامة محمد نفسه فقد درس السينما فى موسكو وعاد الى سوريا عام ٧٩ ليخرج بعض الأفلام القصيرة وعمل مساعدا لمحمد ملص - ألمع مخرجى سوريا - فى فيلمه الشهير **«أحلام مدينة»** الذى سبق عرضه فى برنامج «أسبوع النقاد» فى نفس مهرجان كان منذ أربع سنوات وحقق نجاحا كبيرا فى عديد من المهرجانات.. لا أتوقع أن يحققه الفيلم الأول لمساعده أسامة محمد للأسف الشديد .. مع أن مستواه التكنيكى يؤكد أنه موهوب ويملك حسا سينمائيا طموحا يحاول أن يغير الأشكال التقليدية - حتى فى البناء - للسينما العربية .. ولكن حتى نحن العرب فى كان لم نفهم الفيلم العربى الوحيد فى كل المهرجان هذا العام مع الفيلم المصرى **«سرقات صيفية»** ليسرى نصر الله.. والغريب أن الفيلمين الاولين للمخرجين الشابين يتحدثان عن تجربتهما الذاتية.. ولكن «نجوم النهار» التى يقصد بها أسامة محمد الأحلام التى لا تتحقق أبدا، يحمل نفس عيوب السينما العربية كلها.. فالنسخة رديئة والترجمة الفرنسية المطبوعة فى بيروت أشد رداءة.. ثم يحمل نفس عيوب المخرجين الشبان الذين يتصورون أن السينما الجديدة هى السينما الشخصية شديدة التركيب والتعقيد حتى لا تصل الى المشاهد.. والمخرج الذى يروى تجاربه الشخصية فى قريته باللاذقية يضع يده على كثير من عيوب الشخصية



«نجوم النهار» - إخراج أسامة محمد - ١٩٨٨

العربية.. البطولات العنترية.. والهروب من الواقع أما الى الخارج وإما الى الحلم والشعر وكثرة القسم والتعلق بأوهام لن تتحقق.. ولكن السينما الجيدة فى **«نجوم النهار»** لا تخفى تعقيد الأحداث والشخصيات وتداخلها وبطء الايقاع والثرثرة غير المفهومة والطموح الأكبر من قيدرات سينما تعيشة بتكوينها.. فماذا لو أصبح مخرجونا الجدد الموهوبون حقا أكثر تواضعا وبساطة .. وأقل طموحا واغترابا عن جمهورهم الحقيقى الذى يوجهون له هذه السينما.. وكما فعلت مثلا ميرانانير فى **«سلام بومباى»**؟!

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٨/٧/٢.

عندما يصبح الواقع الذى نعرفه ..

سينما جميلة .. فى هند وكاميليا

عندما قدم محمد خان أول أفلامه **«ضربة شمس»** منذ عشر سنوات لم يرحب به الكثيرون هو أو فيلمه.. فالقصة هى مجموعة قصص ملفقة فى الواقع تفوح منها رائحة أجنبية.. والشكل نفسه هو أجنبى بشكل ما يقدمه شاب خواجه قادم من لندن كما اعتبره البعض حينذاك .. ثم من خلال عدة أفلام أكثر غربة وتخبطا بعد ذلك مثل **«الرغبة»** و **«الثأر»** بدا أكثر تماسكا وسيطرة على أدواته فى **«طائر على الطريق»**.. ليعود الى الحيرة والتخبط فى **«موعد على العشاء»** و **«نص ارنب»**.. وهى موضوعات تبدو غريبة فعلا على المجتمع المصرى.. ولكن ليس لأن الفنان نفسه «خواجة» لمجرد أنه قضى عدة سنوات فى لندن كما تصور البعض.. وانما لأنه كان فى مرحلة بحث عن نفسه وعما يريد أن يقوله وكيف يقوله .. وهى ليست مشكلة «اغتراب» لأن الذين شاهدوا فيلما قصيرا لمحمد خان اسمه **«البطيخة»** أخرجه قبل كل أفلامه الروائية.. يدركون أن مشكلة هذا المخرج الشاب لم تكن هى «المصرية».. لأنه ربما كان «منقوعا» فيها حتى أطراف أصابعه وربما أكثر من مخرجين كثيرين لم يتركوا مصر يوما واحدا ويصنعون أفلاما تدور فى الحوارى ولكنها قطعا حوارى لندن أو شيكاجو ..

مشكلة محمد خان فى أفلامه الأولى – وربما حتى الآن – هى «شكل» هذه المصرية.. فهذا مخرج مولود فى مصر وتعلم وتزوج وعمل فيها ويحبها تماما من أعماقها النادرة التى يلتقطها أحيانا فى أفلامه لا ندرى كيف.. ولكنه يبحث عن شكل التعبير عنها «كصورة».. «فالصورة» هذه هى مشكلته الأساسية.. لأن ثقافته السينمائية الواسعة جدا هى «ثقافة صورة» أساسا وكما تأثر فيها بالسينما العالمية

التى يعرفها ربما أكثر مما عرف وتأثر بالسينما المصرية.. وربما كان عنده حق ..

«والسينما الصورة» هى عنصر أساسى جدا بالطبع فى تكوين أى مخرج فى العالم.. بل أنه هو العنصر الذى يجعله يصنع الأفلام كأفلام وليس كمقالات أو برامج اذاعية، كما يفعل معظم مخرجينا فى أفلامهم «المصرية جدا» ولكن المقروءة غالبا أو المسموعة.. ولكن أى صورة فى العالم - حتى اللوحة الثابتة عند بيكاسو - لابد أن تقول شيئا وبلغة ما محددة.. وكانت هذه بالضبط هى مشكلة محمد خان.. فأشد المعترضين عليه لم يستطيعوا أن ينكروا أنه استطاع هو وسعيد شيمى - صديق عمره ومصور أفلامه الأولى - أن يبدأ تيارا جديدا تنزل فيه الكاميرا الى الشارع لتعيد اكتشافه كما هو وبلا تزويق وتجعل من المكان الحقيقى لا الديكور جزءا من بناء الحدث والشخصية والفيلم كله. وهو تيار قد يكون موجودا من قبل فى بعض «المغامرات» النادرة عند عاطف سالم أو كمال الشيخ.. ولكنه لم يصبح أسلوبا ثابتا ومميزا للفنان وليس مجرد «نزوة» أو مغامرة إلا عند محمد خان وسعيد شيمى أفضل مصورينا على الاطلاق فى التعامل مع الشارع بالكاميرا الحرة.. وهو الأسلوب الذى فرض تأثيره على عدد من مخرجينا الشبان فى السنوات الأخيرة ..

ولكن حتى هذا الاتجاه نفسه مجردا من الموضوع القوى لا يصنع سوى «الواقعية الشكلية».

وهذا هو العيب الأساسى فى معظم أفلام محمد خان.. فلقد كنت تحس أنك أمام مخرج يستخدم السينما الاستخدام الصحيح كلغة وحركة.. ولكنه يقول لك أشياء لا تفهمها أحيانا.. أو تفهمها ولكن لا تتعاطف معها لأنها ليست قريبة منك أحيانا أخرى.. وغالبا ما كان ينقصها حرارة هذا الواقع الذى تراه فى شكل شوارع وبنايات.. لأن محمد خان - وكأى مخرج سينما حقيقى أيضا - كان يشترك بنفسه فى كتابة موضوعاته التى يختارها من البداية بنفسه حتى حين يستعين بكاتب سيناريو محترف.. وقد لا ينتبه أحد الى أنه هو مؤلف قصة **«سواق الاوتوبيس»** التى أخرجها زميل جيله واتجاهه عاطف الطيب.. ولكن القصة لم يكن يمكن أن تعنى شيئا لولا السيناريو الرائع الذى كتبه زميل نفس الجيل والاتجاه أيضا بشير الديك..

ومثال «سواق الاوتوبيس» يضع أيدينا بالضبط على مشكلة محمد خان.. فالفكرة اللامعة لا تكفى.. ولا حتى الإخراج المتمكن والفاهم.. وانما مأساة السينما المصرية كلها هى السيناريو الذى يحول هذا كله الى تفاصيل صغيرة ونسيج منطقى وصادق

ومتدفق للواقع الحى الذى نعيشه ونعرفه كلنا ولكى يبقى تحويله الى فن .. واتصور أن ميل محمد خان الداخلى الى التأليف بنفسه.. وتصوره الصحيح ولكن «المنقوص» لأن السينما هى صورة أساسا.. كانت هى مشكلته الخطيرة فى أن يصبح مخرجا مكتملا تماما..

واعترف بأننى كنت أحد المنحازين بشدة لاتجاه محمد خان ومن أول لحظة.. حتى فى أفلامه التى لم تعجبنى أو التى لم أحبها كثيرا.. لأننى كنت أعتقد – ولست واثقا من صحة هذا الاعتقاد – أنه حتى التجديد فى «شكل» أو «تكنيك» الفيلم المصرى مطلوب وبشدة.. بعد أن تجمد وتكلس هذا الشكل الى حد مفزع طوال ستين سنة من تاريخ السينما المصرية لم يجرؤ أحد على كسر تقاليدها والمغامرة ولو بمحاولة شكلية جديدة واضافة شيء غير مألوف.. إلا القلائل جدا ..

وعلى مستوى آخر.. فلا يمكن انكار ان عيب محمد خان الدرامى وهو اصراره على اختيارأفكاره وشخصياته وبنائه بنفسه أو المشاركة فيه.. كان هو نفسه احدى مزايا هذا التيار المتميز من سينما مصرية جديدة ومختلفة.. لأنه مطلوب أيضا الخروج ولو قليلا على البناء الدرامى التقليدى للفيلم المصرى الذى تجمد وتكلس هو الآخر .. فالجميع ملتزمون جدا بدراما ارسطو وكمجرد تلاميذ فى «مدرسة الدراما الابتدائية».. فلابد من الحدوتة والبداية والوسط والنهاية والتصاعد الى الذروة ثم الانفراج.. والجميع مرعوبون من أى محاولة للخروج على هذه القواعد الكلاسيكية.. بينما سينما العالم كله تؤكد كل يوم أن كل هذه القواعد الصحيحة ليست هى الوحيدة .. وأن على كل فنان أن يحتفظ بها فى أعماقه لا أن يسجن نفسه فيها فلا يتمرد ولا ينطلق منها الى أشكال جديدة.. والسينما فى تطورها المذهل كل يوم تكتسب اللغة الخاصة والدراما الخاصة لها أيضا.. فهناك «دراما سينمائية» مرتبطة بالحركة والصورة واللون والشخصية السينمائية هى أيضا.. وهذا ما توصل إليه محمد خان بقصد أو بلا قصد فى **«الحريف»** مثلا الذى اعتبره شخصيا أجمل أفلامه واجرأها حتى الآن .. وحيث الدراما هنا هى «دراما الشخصية» فى لحظات ضياعها، وتخبطها، وحيرتها، وبحثها عن تحقيق طموحاتها المحبطة تحت ضغوط اجتماعية.. وهو ما جسده عادل إمام ببراعة فى شخصية «فارس».. وهى من شخصيات «الهامش» المولع بها محمد خان فى معظم أفلامه..

وفى **«أحلام هند وكاميليا»** امتداد واضح لشخصية «فارس» هذا فى «الحريف»..



«أحلام هند وكاميليا» - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

فأحمد زكى أو «عيد» هو أيضا أحد هذه الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع وفى قاعه غالبا غير مستندة على أى أساس مادى أو عائلى أو عاطفى.. فهو مجرد شاب صعلوك يعمل سائقا لسيارة مدرسية بلا رخصة يحوله الى تاكسى لحسابه الخاص قبل أن يضبط ويهرب ليعمل فى ورشة «كاوتش».. وفى ظروف اجتماعية ضاغطة كهذه يكون طبيعيا أن يتحول الى السرقة هو وابن عمه (حسن العدل) الصعلوك مثله.. ومن هذا «الهامش» ذو القاع الذى أهملته المدينة الكبيرة ولفظته تماما كأنها غير مسئولة عنه.. يجىء بالطبع اللصوص ومهربو المخدرات وصبيان تجار العملة..

فأين يذهب شاب مثل «عيد» هذا بأحلامه وطموحاته سوى أن يحوم بها وينصب شباكه حول هند - عايدة رياض - الخادمة التى جاء بها خالها من الريف ليضعها فى بيت أسرة متوسطة لتخدمهم طول النهار وتحتمل شقاءهم اليومى وخناقاتهم التى تمزق الأسرة.. لكى يجىء خالها كل شهر من القرية ليقبض هو الاجر ..

إن عيد يرى فى هند المتنفس الوحيد لأحلامه ورغباته.. بينما تسمع منه هى الكلمة الحلوة الوحيدة والفسحة من شقاء كل يوم واحتمال الحب، والنزوة المطلوبة

أحيانا.. بينما لا يتحقق لها شيء من الفهم والتعاطف والمشاركة إلا من خلال صداقتها لخادمة مثلها تعمل فى الشقق المفروشة .. أنها كاميليا (نجلاء فتحى) التى تشقى هى أيضا ليذهب عرقها كله الى أخيها شبه العاطل المحطم مدمن المخدرات.. وهو يرى فى أخته البقرة الحلوب التى ينفق من فلوسها على زوجته وأبنائه ويزوجها أيضا من المقاول الصغير الذى يعمل معه أحيانا والذى يكبرها فى السن.. فهى صفقة أخرى يمكن أن تزوده ببعض المال .

إن هند وكاميليا اذن هما مقابلان لشخصية عيد نفسه ولكن على مستوى نسائى.. شخصيات ثلاث على هامش المدينة الكبيرة وفى عمق قاعها.. لا تعيش إلا فى الجحور وغرف السطوح الضيقة وعلى «مناور السلالم» وفى زحام الأرصفة والأسواق.. وهم «ملح الأرض» الذى يصنع للآخرين راحتهم ويشترى خضارهم و«يفسح» أولادهم وينظف بيوتهم ويحقق لهم نزواتهم أحيانا.. كما يحدث لهند فى شقة الطلبة المفروشة.. ولكن ماذا عن أحلام هؤلاء الصعاليك أنفسهم ؟

إن هند وكاميليا تتبادلان القصص والحكايات والشكاوى ولحظات الراحة فى علاقة حب وصداقة بين امرأتين اعتقد أنها جديدة تماما فى أفلامنا.. والاثنتان تتعرضان لنفس الضغوط وصور القهر والاستغلال من عالم الرجال على كل المستويات.. وحتى عندما منح عيد لهند بعضا من كلمات الحب وفسحة بالسيارة فليس سوى لكى يستغل جوعها الى الحب والجنس هو الآخر قبل أن يتخلى عنها.. فليس أمام هؤلاء الهامشيين سوى أن يسحقوا أنفسهم فضلا عن أن يسحقهم الكبار والأقوياء.. ولكن ارادة البقاء الهائلة عند مثل هذه النماذج هى التى تبقى على حياة هند وكاميليا وقدرتهما على الاحتمال واختلاس فلوس الرجال أحيانا والادخار انتظارا للحظة النجاة من كل هذا ومحاولة صنع شيء..

وفعلا تنجح كاميليا بشخصيتها الأقوى والأكثر مواجهة فى اجبار عيد على الزواج من هند وصنع ما يشبه «البيت المشترك».. بل و«الطفل المشترك» أيضا عندما تنجب هند الطفلة أحلام فتحس كاميليا العاجزة عن الانجاب أنها طفلتها أيضا.. فهذه وحدة العذاب المشترك والحلم المشترك أيضا..

وهنا يدخل الفيلم فى ثلثه الأخير فى متاهات أفسدت تماسكه .. فنذالة ابن العم حسن العدل مع ابن عمه أحمد زكى وخيانته له الى حد التعدى على بيته وزوجته هند.. لا يمكن أن تصدر من هذه النماذج بهذا التكوين .. ولكنها مجرد مبرر ليدخل

الاثنان نفس السجن ولكى يضرب أحمد زكى ابن عمه منتقما منه ..

واختيار اسم «أحلام» بالذات للطفلة هو حل شكلى أو لفظى ليصبح عنوان الفيلم «أحلام هند وكاميليا» ليرمز للطفلة المشتركة وللأحلام المشتركة فى نفس الوقت.. بينما الأسماء الثلاثة نفسها أنيقة جدا و «شيك» بما لا يلائم مثل هذه البيئة.. فهى أسماء سينمائية أساسا.. ولو كانت مخرجة هذا الفيلم امرأة لفهمنا هذا الموقف المنحاز تماما وهذا الواقع نفسه للمرأة.. فكل الرجال فى الفيلم بلا استثناء أنذال ولصوص ومخدرون ومستغلون للمرأة الى حد أن يعيشوا على عرقها.. ولا يمكن أن يكون هذا صحيحا بهذا الاجماع ..

وان يكون حلم خادمتين بتكوين هند وكاميليا هو ان تذهبا الى الاسكندرية لكى تريا البحر .. هو سعى مفتعل الى نهاية سينمائية رومانتيكية جدا قد نتوقعها فى افلام فيللينى او يوسف شاهين ومع شخصيات اخرى غير هند وكاميليا اللتين لا تكون مشكلتهما بالتأكيد هى ان تحلما بالبحر ..

ولكن هذه الملاحظات الشكلية لاتنفى اننا فى «احلام هند وكاميليا» امام عمل سينمائى حقيقى وبكل كلمة وصورة وتفصيلة .. فهذه هى السينما عندما تكون سينما فعلا .. وهذه هى القدرة المدهشة على التقاط «جماليات البؤس» نفسه عندما يتعامل معه الفنان بحب وبلا تعال او قرف .. والصورة والزواية وحركة الكاميرا والضوء واللون والتشكيل هى شىء عبقرى فعلا جعلنا نرى غرف السطوح ومناور السلالم والاسواق والارصفة بهذا الجمال المدهش وكاننا نكتشفها لاول مرة .. وهنا يتجلى تآلف وفهم وانسجام رؤية فنانى الفيلم محمد خان ومحسن نصر ونادية شكرى وانسى أبو سيف وعمار الشريعى الذى كانت موسيقاه واغانيه جزءا من شجن الفيلم وايقاعه وشحنته العاطفية ومصطفى جمعه وحواره المركز الذكى .. كلها حققت هذا العمل الجميل والاخاذ والذى يخرج بجرأة وطموح على تقليدية الشكل والمضمون المستهلكة فى الفيلم المصرى من ألف سنة .. والذين يعترضون على البؤس هم مندوبو «وزارة السياحه» الذين يريدون من كل فيلم ان يكون «كارت بوستال» نرسله الى الخارج ليضحك علينا .. والذين يعترضون على شخصيات القاع يتجاهلون كل واقع من حولهم ليضحكوا على أنفسهم. وينسون ان السينما المصرية لم تقدم طوال تاريخها سوى «الباشوات» و «الباكوات» وانه من حق البعض ان يتحدثوا ولو مرة عن الصعاليك والهوامش .. فهؤلاء لهم قصصهم ايضا.

اما الذين يتحدثون عن «الدراما» فان من حقهم ان يعترضوا على هذا الشيء او ذاك في «احلام هند وكاميليا» ولكن دون ان نصادر على حق كل فنان في ان يجرب أشكالا جديدة ثم نحاسبه على النتيجة .. وحتى تتعدد التيارات والتجارب فلا نظل حبيسي مدرسة واحدة هي مدرسة «بنباقادن الدرامية» .. فضلا عن انني ارى في تقديري المتواضع ان في «هند وكاميليا» دراما ايضا وشخصيات وصراعا وتفاعلا وذروة .. ولكن كلها نابعة من طبيعة الفيلم نفسه وبنائه وتركيبه الخاص جدا الذي ليس ضروريا ان نفرض عليه قواعدنا المدرسية الخاصة .. لان السينما ايضا لها قواعدها الدرامية ولغتها الخاصة ..

محمد خان في هذا الفيلم – ومعلهش لا تؤاخذوني – يؤكد في هذا الفيلم انه اصبح اكثر مخرجينا الان موهبة تكنيكية وجرأة وطموحا .. ولكنه يتفوق هذه المرة – فضلا عن مسألة الصورة – في ادارة الممثل ايضا .. فكل الممثلين بلا استثناء في افضل حالاتهم .. احمد زكي وحسن العدل ومحمد كامل وعثمان عبد المنعم .. اما نجلاء فتحي فتستحق الجائزة بالفعل على جرأتها في الخروج على ملامح وملابس المرأة الجميلة لتفهم الشخصية اكثر وتعيشها بكل حرارة وتطور ادواتها باستمرار .. ولكني اعتقد ان عايدة رياض كانت مفاجأة كاملة لاتقل حرارة وموهبة واستحقاقا الجائزة.. يبدو انها ضاعت منها في الزحام !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٦ / ٧ / ١٩٨٨.

العودة الجماهيرية لأفلام الخمسينات

« ريا وسكينة » تخطفان سينما اليوم

فى العامين الأخيرين حاول أحد موزعى الأفلام الأذكياء اعادة عرض الفيلم القديم **«ريا وسكينة»** للمخرج صلاح ابو سيف فى احدى دور العرض فى حى شعبى، وذلك بعد أكثر من ثلاثين عاما على انتاجه وعرضه الأول. وفوجىء هذا الموزع بالاقبال المذهل على الفيلم القديم بالأبيض والأسود الذى مات تسعون بالمئة من ممثليه. وشاهده الناس عشرات المرات..

وحقق الفيلم القديم فى الحى الشعبى ايرادات لم يتوقعها أحد، مما دفع الموزع الذكى الذى يملك حق عرض الفيلم بطبع عدة نسخ جديدة منه، طافت أكثر من دار عرض .. فى ارجاء مصر .

كما حقق فيلم «ريا وسكينة» نجاحا كبيرا من خلال توزيع الفيديو المنزلى. ومن الصعب أن يحلل أحد سر عودة الناس الى مشاهدة الكوابيس المفزعة فى هذا العمل السينمائى. هل هو كامن فى كون الفيلم من الخمسينات. أم لأن السينما الجديدة لا تستطيع انتاج عمل صادق ونظيف بمستوى «ريا وسكينة» وغيره من افلام الخمسينات أم هى أسباب تتعلق بمناخ اجتماعى ونفسى خاص يهرب فيه جمهور السينما الى الماضى؟ أو نزعة سادية لدى هذا الجمهور لتعذيب النفس باستعادة الجرائم المخيفة ؟ وهو ما يردده الجميع تفسيرا لتفضيلهم الأفلام القديمة على الجديدة؟

قد تكون كل هذه الأسباب مجتمعة غير كافية بالطبع وحدها لتفسير الاقبال على «ريا وسكينة» بالذات، اذ لابد من أن فيه قيمة ما جعلته يعيش كل هذه السنوات. وصلاح أبو سيف، الذى أدهشته ظاهرة عودة «ريا وسكينة» أكثر مما أدهشتنا

جميعا، ظل يتابع جولة فيلمه القديم فى دور السينما بالاحياء الشعبية وتعلق الجماهير البسيطة به وبرؤية أحداثه وأبطاله مرة أخرى، فى محاولات جادة منه لاستكشاف خلفيات مجهولة لم يكتشفها من خلال العروض الأولى له . على الرغم من أن هذا الفيلم يدور فى زمن مختلف تغيرت ملامحه الآن تماما..

فبطلتاه الأساسيتان نجمة ابراهيم فى دور «ريا» وزوزو حمدى الحكيم فى دور «سكينة» لم تكونا من النجمات المحبوبات الجميلات حتى بمقياس ذلك الزمن.. فلا هما فاتن حمامة ولا ماجدة.. واسناد البطولة النسائية فى فيلم ما لهما كان مخاطرة جريئة من المخرج الكبير صلاح أبو سيف ومن منتج الفيلم «ب. زربنللى» بلا شك، اذ لابد وفى الحالة هذه، من أن هناك عناصر أخرى للنجاح والجاذبية كانت تحيط بهاتين الممثلتين اللتين كانت جرائمهما المخيفة تتوالى واحدة وراء الأخرى طوال الفيلم ..

التفسير المبدئى البسيط فى تقديرى هو ان فيلم «ريا وسكينة» توافرت فيه الميزة الأساسية لكل الأفلام القديمة التى ما زال الناس يتذكرونها ويفضلونها على أفلام اليوم وعلى كل المستويات، وهى ميزة «جودة الصنع».. حيث كل شىء متقن وكل شىء مخدوم جيدا.. وكل ممثل فى مكانه المناسب ويمكن أن تصدق كل ما يحدث امامك أيا كانت سذاجته أو غرابته..

والنجم الوحيد فى الفيلم بالمقاييس الجماهيرية هو أنور وجدى الذى حرص على أن يكتب اسمه فى عناوين هذا الفيلم مسبوقا بعبارة «ممثل مصر الأول».. ومع ذلك لم يكن اسم أنور وجدى وحده كافيا– رغم شعبيته الكبيرة حينذاك – لنجاح الفيلم.. بدليل أن أفلاما كثيرة له لم تحقق النجاح نفسه.. كما أن نجاحه الكاسح فى أفلامه الأخرى ارتبط دائما بنجمة أخرى معه هى ليلى مراد. وحتى بالطفلة فيروز حين اكتشفها، ثم بحشد آخر من الممثلين المحبوبين فى مجال الكوميديا والغناء والرقص و«الشر»، حيث كان يحرص بذكاء على أن يجمعهم حوله.. ولكن هذا الحشد لم يتوافر فى «ريا وسكينة». فليس هناك سوى نجمة ابراهيم وزوزو حمدى الحكيم وهما اخر من يمكن اعتبارهما «نجمات شباك».. ثم فريد شوقى الذى كان فى بدء حياته كممثل ورياض القصبجى بوجهه القبيح القاسى المعروف... ومحمد علوان، وملك الجمل وعبد الحميد زكى وعبد العليم خطاب فى أدوار صغيرة. ثم شكرى سرحان فى دور ثانوى لشرير لا يمكن أن يتعاطف معه الجمهور.. أما «البنت» فى الفيلم فهى

سميرة أحمد التى كانت مجهولة وصغيرة جدا حينذاك. والفيلم لم يرسم حتى مجرد علاقة حب بالمعنى الذى ينتظره الجمهور عادة فى الأفلام.. انما أبرز علاقة تعاطف أو تقارب بينها وبين ضابط البوليس أنور وجدى، ولم يشر الفيلم بالتالى الى احتمال انتهاء هذه العلاقة بالزواج كما يتوقع الجمهور نفسه أيضا فى النهايات السعيدة حيث يجلس طوال الأحداث العنيفة متوقعا حدوثها..

كذلك تبقى الاشارة الى برلنتى عبد الحميد التى كان واضحا أنها فى بداية خطواتها الأولى.. فضلا عن أنها لم تستخدم حتى «سلاحها الخطير» الذى أفسح لها مجالا بعد ذلك فى السينما ، عنيت به الجمال والجاذبية الصارخة التى كان يمكن أيامها أن تنافس بها نجمة شهيرة كهند رستم . وعلى العكس فهى فى «ريا وسكينة» ترتدى فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها ملابس العشرينات المحتشمة والمغلقة بالكامل مثلها مثل «الفتاة الفاضلة» سميرة أحمد تماما...

وتبقى من عناصر الجذب الجماهيرى فى «ريا وسكينة».. رقصتان سريعتان ومحتشمتان تماما لزينات علوى التى كانت من راقصات الصف الثالث حينذاك بعد تحية كاريوكا وسامية جمال.. وهى تلعب دورا قصيرا «للغازية الغجرية» التى ترقص فى احدى الحانات الرخيصة المنتشرة فى احياء الاسكندرية الشعبية يومذاك، قبل أن تلقى مصرعها على أيدى «ريا وسكينة» بفترة وجيزة..

ثم هناك شفيق جلال المغنى الذى تلعب أغنيته المشهورة دورا دراميا مهما فى حادث قتل الراقصة نفسها.. بينما ترك الفيلم مهمة تبديد جو العنف والتوتر الذى يسوده كله لمجرد عبارات قليلة تأتى على لسان الطفل سليمان الجندى الذى وصفته عناوين الفيلم «بالطفل العجيب».. وكان بالفعل طفلا عجيبا وربما أعجب طفل فى تاريخ السينما المصرية. لأنه شكل ظاهرة مكتسحة فى أفلام كثيرة لطفل لا يمكن أن يكون طفلا ابدا.. وحيث كان يفعل أشياء ويقول عبارات تفقده مصداقية الطفولة.. ومع ذلك كانت السينما المصرية مبهورة بسليمان الجندى. (سمعت انه التحق بمعهد السينما بعد ذلك، ولكنه اختفى تماما عن كل أنشطة السينما المصرية) وفى «ريا وسكينة» لعب سليمان دور الأخ الأصغر لسميرة أحمد.. الذى يلبس طوال الوقت ملابس ضابط البوليس.. وكانت هذه موضة سائدة فى المجتمع المصرى فعلا فى الخمسينات وربما قبلها، كنوع من تدليل الأطفال والاعتزاز بهم أو لتأكيد طموح العائلات المصرية أيضا على أن يصبح لها ابن ضابط فى الجيش - خصوصا بعد

نجاح ثورة ١٩٥٢ - أو على الاقل فى البوليس، وذلك لما توحى به مهنة الضابط وملابسه من معانى القوة والسلطة وفرض الاحترام على الآخرين.

نجيب محفوظ .. والمغامرة

ولا أعلم السبب الذى جعل المخرج يعقد المقارنة الدائمة بين هذا الضابط الطفل (المزيف).. والضابط الحقيقى (أنور وجدى)، رغم انها مواقف قصد بها الاضحاك أو مجرد تخفيف حدة التوتر فى الفيلم، أو ما يسمى «بالريليف».. اذ كنا نحس دائما بان هذا الطفل هو عنصر قلق دائم لأنه كان طفلا عدوانيا ومقتحما الى حد الوقاحة ومما يخرجه عن حدود الطفولة.

ان كل هذه الأسماء والتى تنسب الى الصف الثانى أو الثالث لا يمكن اعتبارها نجوما أو عناصر جذب جماهيرى حول أنور وجدى.. ولكن «جودة الصنع» التى ذكرتها من قبل هى التى توافرت من خلال عناصر أخرى. فالسيناريو مثلا، الذى وضعه نجيب محفوظ «وكان حينذاك كاتبا موهوبا ومجهولا استطاع صلاح أبو سيف أن يجتذبه الى عالم السينما الذى كان غريبا عنه تماما »، لعب هنا دورا أساسيا.

يقول صلاح أبو سيف «أن نجيب محفوظ اعتذر له فى البداية بحجة أنه لا يفهم فى الكتابة للسينما فهى تحتاج «لتكنيك» مختلف تماما عن تكنيك كتابة القصة أو الرواية».. ولكن صلاح أبو سيف أقنعة بأن منهج تصور الأشياء والأحداث والشخصيات واحد.. وان عليه - أى على نجيب محفوظ - أن يترك لصلاح أبو سيف مسألة الصياغة السينمائية.. أى تحويل الحدث الى صورة سينمائية تتحرك على الشاشة. ان صلاح أبو سيف، وكمخرج استفاد بالفعل من قدرة نجيب محفوظ الدرامية فى رسم الشخصيات وتحولاتها الدرامية ونجحت تجربتهما بحيث تجسدت فى أكثر من فيلم سينمائى لاحق، وهو فى «ريا وسكينة» حوار شديد التركيز والذكاء والتدفق.. ثم شديد التعبير عن جو تلك البيئة الاسكندرانية المحلية الشعبية بألفاظها المحددة وصدقها وطرافتها وملاءمتها لتركيب الموقف أو مستوى الشخصية، ولحدود أصبح الحوار معها من أهم عناصر الجاذبية ليس فى «ريا وسكينة» وحسب بل وفى كل الأفلام التى كتبها بعد ذلك العبقرى سيد بدير .

والفيلم لا يكتفى بهؤلاء الكتاب الثلاثة الكبار الذين يجيدون صنعتهم الى أقصى

حد.. وانما يكتب فى عناوينه من باب الآمانة والدقة آنه استعان بتحقيق صحافى «للأستاذ لطفى عثمان المحرر بالاهرام».. ذلك أن واقعة «ريا وسكينة» واقعة حقيقية هزت الاسكندرية كلها فى العشرينات حيث تعددت حوادث استدراج هاتين السيدتين لعدد كبير من النساء لسرقة حليهن ثم قتلهن بالاستعانة بزوجيهما حسب الله زوج ريا و عبد العال زوج سكينة. حتى وصل عدد ضحايا هذه العصابة الغريبة كما تقول بداية هذا الفيلم الى ٢٦ امرأة وفتاة.

الذاكرة والجمهور

والفيلم وليس الحادث هو الذى أصبح مصدر الهام للوجدان الشعبى والفنى فى أعمال عديدة بعد ذلك.. فلقد أصبحت «ريا وسكينة» شخصيات حية حتى الآن..

فى فيلم **«عفريت مراتى»** لفطين عبد الوهاب، عبقرى الكوميديا السينمائية تتلبس شادية روح «ريا» بعد مشاهدتها للفيلم فتقوم بتقليد المشهد الأخير لخنق الراقصة، مستلهمة العبارة الشهيرة «قطيعة.. ماحدش بياكلها بالساهل»، وهى عبارة مستمدة من المأثورات الفولكلورية الشائعة حتى الآن. ثم تعامل المخرج الكوميدى أحمد فؤاد مع الأسطورة نفسها ولكن فى قالب كوميدى وبالاسم نفسه، ولكن بعد ما أسند البطولة لشيريهان ويونس شلبى غير أن الفيلم فشل فشلا ذريعا لأن فى ذهن الناس النموذج الأصلى الذى ظل دائما أقوى.

وعلى المسرح نجحت «ريا وسكينة» حين لعبتها شادية نفسها مع سهير البابلى فى تناول كوميدى أيضا. ونجح الاستعراض بسبب جاذبية النجمتين وهذه الجاذبية كانت وراء اقبال جمهور المسرح على العمل.

ليس فى «ريا وسكينة» ما لا يحفظه الجمهور - سواء جمهور الأمس أو اليوم - عن ظهر قلب حتى نعيد تذكيره به .. فالضابط الشاب المنقول حديثا الى «قسم اللبان» فى الاسكندرية أحمد افندى يسرى - والذى يقوم بدوره أنور وجدى - تروعه كما روعت البلد كلها جرائم «ريا وسكينة». وبتكليف من رؤسائه، مع بعض الاندفاع الشخصى منه، يبدأ فى البحث عن سر هذه الجرائم وملاحقتها. وفى اجواء الصيادين والحانات الشعبية الرخيصة يتسلل الضابط الى هذه العصابة متنكرا فى ثوب مجرم صعلوك حتى يصل الى وكرها، وكواحد من أفرادها، والى أن يتمكن على نحو ما نتوقع، من انقاذ آخر ضحايا **«ريا وسكينة»** بانتظار ان يدهم البوليس الوكر

ويقبض على الجميع الذين نراهم فى النهاية على أعواد المشانق.

ان الفيلم لا يخرج عن هذا الخط الروائى الذى قد يقترب أو يبتعد – لأسباب فنية وجماهيرية عن التفاصيل الحقيقية التى لا قيمة لها فى حد ذاتها لو لم يحكها هذا الفيلم الجميل.. وان كان ما يعيب «ريا وسكينة» بالذات هو غياب رؤية صلاح أبو سيف لهذا الواقع التى تتميز به أفلام أخرى كثيرة له . فهو لا يقدم أى تفسير اجتماعى أو حتى نفسى لجرائم «ريا وسكينة».. ولا يقترب من هاتين السيدتين ليفسر لنا سببا واحدا لاقدامهما على هذه الجرائم المتوالية الا لمجرد رغبتهما فى سرقة «مصاغ» الضحايا ثم دفنهن فى مقبرة، بلغ من جرأتهما وبرودة اعصابهما، انهما جعلاها تحت أرض المسكن نفسه الذى تنامان فيه مع زوجيهما.. وكل هذا، كان يحتاج الى كتاب ثلاثة كبار مثل صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ وسيد بدير الى تفسير أو تبرير متعمق أكثر.. ولكنهم اكتفوا بالجو البوليسى المثير بالكثير من المغريات الشعبية الممتعة الى أقصى حد .. ورسموا كل خطوط البطولة حول شخصية «النجم الأوحد» أنور وجدى ضابط البوليس الذى يبحث عن كل شىء ويقوم بكل المغامرات والمطاردات.. ويضرب عصابة بأكملها من عتاة المجرمين، فلا يهتز له طرف سوى خصلة شعره الشهيرة التى تنهدل على جبهته دائما فى مشاهد الضرب.

والثلث الأخير من الفيلم ليس بقوة وحبكة واقناع الثلثين الأولين. فالأحداث تلهث وتتوتر بلا منطق أحيانا ولمجرد انتصار البطل الفرد على العصابة واراحة المتفرج بالقبض على الاشرار وانقاذ الأبرياء فى اللحظة الأخيرة.

ويبقى فيلم «ريا وسكينة» مفعما بالتفاصيل الجميلة التى لا يمكن اختصارها فى سطور نقد. ويبقى فيه لغة سينما متقدمة جدا فى ذلك العهد، لأستاذ سينما عظيم متمكن من حرفته الى أقصى الحدود، حتى أصبح فيلما «كلاسيكيا»تعتز به السينما المصرية على مستوى تكنيك السينما.. بل ان فيه مشهدا أصبح هو نفسه من كلاسيكيات السينما المصرية بل والعالمية نفسها.. وهو مشهد قتل الغازية «وردة» – التى لعبت شخصيتها زينات علوى.

وهو مشهد يستحق وحده أن يدرس فى معاهد السينما لتحليل «تقطيع» صلاح ابو سيف لمفردات المشهد وتركيبها العبقرى فى المونتاج .

ان هذا المشهد الخالد يبدأ باستدراج الراقصة وردة الى وكر العصابة واقناعها بالقيام برقصة من باب «الفرفشة» وتقوم ريا بدس المخدر فى كوب الشربات أو

الخمر الذى تقدمه تحية للضيفة قبل ذبحها. بينما يبدأ شفيق جلال أغنيته الجميلة التى مازلنا نذكرها ونطرب لها حتى الآن «بنت الحارة يابنت الحارة حبيتك ياام حلق طارة»..

تبدأ زينات علوى تتراقص.. بينما تتقدم نجمة ابراهيم ممسكة بالكوب فى يدها لتواجه به الكاميرا.. ويزداد الايقاع سرعة مع كلمات شفيق جلال «شبه الخوخة.. شبه الخوخة وكلامها موصوف بالدوخة» - والكلام بالمناسبة لعملاق آخر هو بيرم التونسى - ويتقدم ثلاثة من أفراد العصابة يدقون الدفوف يتوسطهم فريد شوقى عضو العصابة الخطر الذى يغطى احدى عينيه بعصابة سوداء واسمه فى الفيلم «الأعور». وبينما يزداد ايقاع الدفوف يكون المخدر قد اسكر رأس زينات علوى فتتراقص المرئيات فى عينيها، ويقطع صلاح أبو سيف بذكاء على مصباح السقف الذى يتأرجح هو الآخر ..

.. وبعازف البيانو المنفاخ «آلة شعبية قديمة».. وبوجوه العصابة المكفهرة المفزعة.. ووجه الراقصة.. وهكذا بالتوالى مع تصاعد ايقاع الأغنية والرقصة وسرعة التقطيع من لقطة إلى أخرى.. الى أن تطبق العصابة على الراقصة ويتم خنقها.. وبينما تصرخ الضحية فى رعب ينتهى المشهد بصرخة مشابهة للبيانو.. ثم يقطع المخرج بأسلوبه الرمزى المعروف على مشهد ذبح لعنق شاه تنفجر منها الدماء.. ايحاء بان الراقصة أيضا تم ذبحها.

انه مجرد مشهد واحد بسيط يستحق الدراسة والتحليل.. وسط عشرات المشاهد والتفاصيل الأخرى فى عمل شديد الاتقان والدقة، ليتقدم مستواه منذ ثلاثين سنة على مستويات كثيرة حديثة لا تشغل نفسها بكل هذا الاتقان والجمال..

ويبقى السر فى قيمة الفيلم وعلاقة الجمهور بالماضى من خلال هذه العناصر المجتمعة على حساب الحاضر .

- مجلة «فن» السنة الأولى - العدد ٢ - يوليه ١٩٨٨.

دوى هائل لحدث سينمائى مثير

الطفلة فيروز: تؤكد نجوميتها فى «ياسمين»

عندما اكتشف أنور وجدى الطفلة فيروز وقدمها أول مرة عام ١٩٤٩ فى فيلم **«ياسمين»**، لم يكن هذا أولى اكتشافاته ولا آخرها.. وهى اكتشافات لم تكن فى شكل أشخاص بالضرورة.. لأن أفضل اكتشافات أنور وجدى كانت أفكارا ناجحة تصنع سينما جماهيرية جذابة بالدرجة الأولى.. لأنه كان من أذكى العقول، ربما فى تاريخ السينما المصرية كله، وأكثرها طموحا.. وهو بالتأكيد لم يكن ممثل عبقريا.. لكنه استطاع على الرغم من ذلك أن يضع نفسه دائما فى الاطار المناسب له جماهيريا، يلعب التراجيديا والكوميديا بالمواصفات التى يعشقها المتفرج المصرى والعربى.. ويحب البطلة الجميلة وتحبه.. وينقذها من العصابة بعد أن يضرب أفرادها جميعا حتى لو كانوا عشرين .

وبحسه الجماهيرى التجارى الشديد الذكاء، عرف أنور وجدى كيف يحيط نفسه فى أفلامه بكل عناصر الجاذبية والنجاح فى ذلك الوقت: ليلى مراد زوجته ورفيقة عدد كبير من أفلامه، بجمالها الرقيق وجاذبيتها الطاغية على الشاشة وغنائها المدهش.. والاطار والاستعراض الذى يحشد له أكبر عدد من الراقصات والديكورات والموسيقى الخلابة فى أعلى مستوى وصل اليه هذا اللون الاستعراضى فى السينما المصرية كلها.. ثم عناصر الكوميديا التى يحشرها حوله فى أى دور وبأى مناسبة : شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم وزينات صدقى وإلياس مؤدب ومحمد كامل (الخادم النوبى).. ثم أفضل عناصر التمثيل، من زكى رستم الى مديحة يسرى.. ثم يبقى عنصر «الضرب» والاثارة فى العصابة التقليدية التى تقبع فى قبو ما مملوء بالبراميل وأكوام القش واطارات الكاوتش.. وحيث اللصوص يرتدون الفانلات

«المخططة بالعرض» ويشربون النبيذ من «الفياسكة» القديمة، ويلعبون الورق فى انتظار أن يقتحم أنور وجدى وكرهم هذا فى أى وقت ليضربهم جميعا وينقذ البطلة .. بينما الجماهير تمزق أيديها بالتصفيق وتكاد تجن فى الصالة .

الحدث المثير

ولكن فيروز لم تكن مثل كل الاكتشافات والأفكار «والتوليفات» العبقرية الأخرى لأنور وجدى.. بل كانت حدثا سينمائيا مثيرا كان له دوى هائل لدى جمهور السينما فى مصر طوال الخمسينات ولن يصدق أنه يكاد يكتمل الآن أربعون عاما منذ أن ظهرت فيروز فى أول أفلامها «ياسمين» عام ١٩٤٩.. ولكنها حتى الآن وعلى الرغم من توقفها نهائيا منذ آخر أفلامها كطفلة عام ١٩٥٨. مازالت أسطورة يذكرها كل جمهور السينما.. وحتى زمن قريب جدا، كانت برامج التلفزيون مازالت تسأل فيروز التى أصبحت سيدة وزوجة وأما لا علاقة لها بالتمثيل من قريب أو من بعيد، عن ذكرياتها عندما مثلت كطفلة، وهو ما لم يحدث ربما حتى لفاتن حمامة نفسها التى بدأت كطفلة هى أيضا، قدمها عبد الوهاب لأول مرة فى **«يوم سعيد»**.. وعلى الرغم من أن فاتن حمامة استمرت من تلك الطفلة الظريفة «انيسة» والى أن أصبحت «سيدة الشاشة» حتى الآن.

ويقدم أنور وجدى اكتشافه الجديد فى عناوين الفيلم بهذه العبارة : «تحفة السينما المصرية» و «الطفلة المعجزة فيروز».

وكانت المعجزة فى رأيه كمنتج ومخرج وفى رأى الناس الذين بهرتهم فيروز من أول لحظة، أنها طفلة فى السادسة – وهو عمرها فى الفيلم دون ان نعرف عمرها الحقيقى حينذاك – قادرة على صنع كل ما تصنعه امرأة ناضجة من اللاتى تعود جمهور الفيلم المصرى – وأفلام أنور وجدى بالذات – على أن يجدهن على الشاشة.. فهى ترقص وتغنى وتمثل.. وحتى فى التمثيل فهى يمكن أن تضحك هذا الجمهور كما يمكن أن تبكيه بمشاهد مكتوبة خصيصا بالمواصفات الميلودرامية المضمونة النجاح بحيث تستدر الدموع.. وهى أسوأ مشاهد الفيلم على الاطلاق.. لأن فيروز لم تكن فى الواقع ممثلة جيدة الى هذا الحد، بل ولم تكن معجزة إلا بالقدر الذى قدمها أنور وجدى «مخترعها» فيه، وهو الذى كان أستاذ فى فن «ادهاش الناس» الذى يعرف أذواقهم ورغباتهم جيدا.. وهى بالمقاييس الموضوعية عندما نرى فيلم

ياسمين» الآن..

وهى فى أحسن حالاتها مقلدة جيدة لما يصنعه الكبار، تستوعب حركات الراقصات جيدا، ويمكن أن تؤدى الألحان المرحة البسيطة اضافة الى أن وجهها الطفولى وشقاوتها الخلابة كفيلة باستكمال الباقى.. وهى مسألة لا أدرى اذا كان لها علاقة بأصلها الأرمنى، حيث برعت بعد ذلك فى الأشياء نفسها طفلتان من العائلة نفسها ما زالتا مستمرتين حتى الآن.. هما نيللى ولبلبة، مع التحفظ على فارق الموهبة بين كل طفلة من الثلاث ..

«فيروز هانم»

ان كل هذا القدر من الرقص والغناء، ربما هو الذى ميز فيروز بالذات طوال الخمسينيات عن أطفال كثيرين ظهروا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله وحتى الآن ، وربما كانوا أقدر منها على التمثيل المجرد .. أو التمثيل فقط .. ومع مراعاة ظروف المرحلة التى ظهرت فيها بعد أربع سنوات فقط من إنتهاء الحرب العالمية الثانية.. وحيث سادت السينما العالمية كلها موجة من الكوميديا أو الاستعراض يهرب اليها الناس فى كل مكان من ويلات الحرب.. وربما لهذا السبب كانت الأرض ممهدة لظهور «الياسمين» ولتحول الطفلة التى امتعت الناس بكل ما يفعله الكبار الى ظاهرة أو أسطورة، بما لم يحدث لأى طفلة أخرى فى السينما المصرية.. فحتى فاتن حمامة كانت قد اختفت تماما الى أن تحولت من طفلة الى فتاة يانعة وإلا لما تذكر الناس أفلامها كطفلة ..

ولأن أنور وجدى «بتوليفاته» الذكية التى يجمع فيها كل عناصر الجذب الجماهيرى.. كان قد تحول الى مدرسة، فلقد تلقف المخرج عباس كامل الطفلة فيروز على الفور ليقدمها باسمها الحقيقى فى فيلم **«فيروز هانم»** عام ١٩٥١ مع تحية كاريوكا.. ثم يعود أنور وجدى ليقدمها معه ومع اسماعيل ياسين فى فيلم **«دهب»** عام ١٩٥٣ ثم يلتقطها عاطف سالم أفضل مخرج فى التعامل مع الأطفال ليقدمها كممثلة فقط دون رقص ولا غناء – إلا قليلا – فى **«الحرمان»** عام ١٩٥٣ مع عماد حمدى وزوز ماضى.. ثم سيف الدين شوكت فى **«عصافير الجنة»** عام ١٩٥٥ مع ميرفت أمين وقريبتها نيللى.. لكى يكون آخر أفلامها **«أيامى السعيدة»** مع عبد المنعم ابراهيم وحسن فايق الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٨ ... ولكى تختفى

فيروز تماما بعد ستة أفلام فقط وحتى الآن .. فلا تواصل التجربة بتطوير أدواتها سواء كممثلة أو نجمة استعراضية مثل «قريبتيها» نيللى ولبلبة..

ولنعد الى فيلم الاكتشاف «ياسمين»..

فمثل كل أفلام أنور وجدى حتى مع ليلى مراد ، وحتى فى «غزل البنات» أفضل أفلامهما على الاطلاق لا يكون من الصعب العثور على أى قصة، لا تكون فى الواقع سوى مجرد «حدوتة» مثل حواديت الأطفال قبل النوم ..

الحوار المفتوح

فهى مجرد خيط يربط بين مجموعة من الرقصات والأغانى والضحكات.. يختمها أنور وجدى غالبا بضرب عصابة ما ، قبل أن يتهدل شعره على جبينه ويتزوج البطلة فى النهاية السعيدة التى يخرج بعدها المتفرج بوجبة دسمة نال فيها كل ما تشتهى الأنفس..

وكالعادة لابد من أن يكون هناك باشا، وهو زكى رستم هذه المرة.. وابنته هى مديحة يسرى، المتزوجة من رجل ارستقراطى متغطرس هو محمد الديب.. والفيلم يبدأ بهذا الموقف الطريف.. فهذه الزوجة تضع الآن مولودها الأول الذى يريده الزوج ولدا.. وعندما يسأله أبوها الباشا كيف يريد أن يتدخل هكذا فى مشيئة الله.. يقول محمد الديب بغطرسة :

– انا قلت لمراتى تجيب ولد.. واعتقد أن من واجب الست تسمع كلام زوجها.

فيقول الباشا زكى رستم بخفة دمه حيث كان ممثلا كوميديا بارعا أيضا :

– ايه الكلام المناخوليا ده ؟ .. تسمع كلامك لما تقول لها اعملى لى ملوخية.. اعمليلى حلة محشى.. اعملى لى لبخة.. لكن تقول لها اعملى لى ولد..؟ ده كلام مايتقالش الا فى مستشفى المجاذيب .

ويجيب الزوج المتغطرس :

– معرفش ده شغلها هى.. هى اللى بتحبل وهى اللى بتولد.. انا طلبت ولد وهى عليها الباقى تتصرف.. تشوف طريقة.

ولكن هذا الحوار الكوميدى سرعان ما يتصاعد الى موقف عبثى تماما.. فالممرضة تزف نبأ مجىء مولودة فيهرع الباشا والزوج الى حجرة الأم مديحة يسرى لرؤية الطفلة التى يتلقاها الجد بسعادة ويطلق عليها اسم ياسمين.. بينما يجن جنون

أبيها فيصرخ : «أنا طلبت ولد فكان لازم تجيبى ولد»..

ثم اذا به يهجم على الطفلة وينتزعها من الفراش ويهرب بها خارج البيت.. وفى ظلمة الليل وكما كان يحدث كثيرا فى الأفلام المصرية فى تلك الأيام، يقف مترددا بالطفلة أمام باب ما، ثم يتركها على عتبته ويهرب مرة أخرى فى الظلام.. وترتفع الكاميرا وسط الموسيقى الميلودرامية الصاخبة الى لافتة نقرأ عليها «ملجأ الأيتام»..

يقطع الفيلم من ذلك مباشرة الى حفلة عيد ميلاد فى قصر الباشا الذى يقف الى جانب ابنته الأم المكلومة مديحة يسرى وعدد من أصدقاء العائلة وأطفالهم حول «تورتة» منقوش عليها اسم «ياسمين» وسط ست شموع.. فنفهم أنه مرت ست سنوات على اختفاء الطفلة .. ووسط تعاسة الجميع تغنى طفلة «عيد سعيد يا ياسمين.. شمعك قايد ست سنين».. ونفهم من حديث الباشا الحزين وابنته أن زوجها الذى خطف طفلتها عاقبه الله بالموت.. بينما يؤكد الباشا أن لديه احساسا غريبا بأن ياسمين حية.. ويطمئن ابنته الى أنها سوف تراها قريبا.. بينما تولول الأم: «ياترى انتى فين يابنتى عايشة ازاى؟.. بتعملى ايه؟».

البحث عن جوابات

وعلى الفور يجيب أنور وجدى – المخرج – عن السؤال.. حين يقطع بلا أى تمهيد على ياسمين وقد أصبحت طفلة فى السادسة فعلا، ترتدى ملابس شارلى شابلن وتضع شاربه الصغير الشهير وتقوم بدور «البلياتشو» فى ملهى ما.. حيث ترقص وتغنى «حلو يا حلو يا حلو .. انت قمر وعزولك دلو» .

ولاحظ هنا الاستخدام الطريف لكلمة «دلو» بمعنى «جردل»، وهى كلمة سخرية فى القاموس الشعبى المصرى الخفيف الدم الذى يتهم «العزول» بانه جردل، ولا مؤاخذة، حيث كانت كلمات أغانى الأفلام فى ذلك الزمان على يد فتحى قورة وأبو السعود الابيارى أكثر جرأة ولذوعا .

وسرعان ما نُفيق من هذا الاستعراض السريع الذى تقدمه الطفلة الشقية على أنها تسللت بين موائد الملهى لتنشل ساعة أحد الزبائن وتجرى.. ودون أن يشرح لنا الفيلم كيف هربت من الملجأ الذى وضعها أبوها أمامه.. ولا كيف احترفت هذا «الفن» أو تعلمته.. ولا كيف تعيش الآن ومع من سوى هذا التشرد والتصعلك فى الشوارع..

فكل هذه الاسئلة محلولة فى أفلام أنور وجدى ولا تحتاج الى جوابات..

وهنا يحدث المشهد الكوميدى الذى لا أنساه بعد نحو اربعين سنة.. عندما يكتشف الرجل سرقة ساعته فيثير الضجيج والصخب فى الملهى الليلى بحثا عن السارقة.. وعندما يسأله صاحب الملهى عما فقد منه يقف ليقدم هذا الاعلان : «ساعة ذهب كرومتر اصلى.. ١٧ حجر.. لا تقدم ثانية ولا تأخر ثانية.. تباع بمحلات الخواجة زكى زكى زكى .. بشارع قصر النيل .. بأسعار مخفضة.. ومن يشترى يجد ما يسره..».

ثم عندما يجيء الشاويش أو جندى البوليس القديم ذو الطربوش، الذى كان حاضرا وجاهزا تماما فى الأفلام القديمة ويحوم غالبا حول الكباريهات ، يكرر الرجل العبارة نفسها.. فهو رجل لا يشكو اذن من سرقة ساعته.. بقدر ما يقوم بالاعلان عنها.. وعندما يسألونه عن السبب يقول ببساطة أنه هو نفسه «الخواجة زكى زكى زكى».. والاسم والملامح مع الرجل وطريقة ادائه تنطق بأنه يهودى من التجار الذين كانوا منتشرين فى مصر فى تلك الأيام.. وهذا المشهد العابر هو فى تقديرى من أذكى وأبرع المشاهد فى السينما المصرية.. لأنه يقول الكثير بشكل ساخر وتركيز شديد ..

ويطارد كل زبائن التياترو والشاويش الطفلة النشالة فى الشوارع.. الى أن تجد كباريه آخر بالمصادفة فتختفى فيه.. ويصيح رجل من خلف المسرح : «ياالله ياجماعة.. الستارة حتترفع».. واذا بنا نرى ياسمين نفسها هى التى تقدم الفقرة المعلن عنها على المسرح.. حيث ترقص وتغنى «بوناسيرا سينيوريتا» على نفس لحن أغنية شارلى شابلن الشهيرة فى فيلم **«العصور الحديثة»**.. وخلفها ثلاث راقصات تضع كل منهن اسمها على صدرها : فاطمة.. وماريكا.. وراشيل.. اشارة الى الديانات الثلاث الشائعة فى مصر.. وترديدا لاسم فيلم شهير لمحمد فوزى ومديحة يسرى ظهر فى الفترة نفسها.

فكيف ظهرت هذه الطفلة الهاربة، فوق المسرح لتقدم فقرة معينة.. هكذا وبكل بساطة ؟ وكيف هربت من الكباريه بعدها بالبساطة نفسها؟.. لا أحد يدرى.. وأنور وجدى لا يشغل نفسه كثيرا بأى عقل أو منطق.. لأن كل ما يشغله هو البحث عن أى مناسبة لتقديم رقصة أو أغنية لاكتشافه الجديد.. «الطفلة المعجزة».. وهو منطق يسمح به على أى حال هذا النوع من الكوميديا الاستعراضية.

وفى هروبها من الكباريه الجديد تصادف فى الظلام هاربا آخر من شئ مجهول لا يفسره لنا الفيلم.. وهو هذه المرة أنور وجدى نفسه.. صعلوك متشرد آخر يعزف على آلة «الساكسفون».. وبعد تعارف سريع يجرى الاثنان معا.. الى أن يعثرا على وكر ما يختبئان فيه.. فتقدم له نفسها على أنها «قطقوطة» التى تعلمت الرقص والغناء فى الملجأ.. ويبدو أن الملاجئ أيامها كانت تابعة لأكاديمية الفنون التى لم تكن قد انشئت بعد..

ومنذ تلك اللحظة يرتبط مصير الأثنين.. الطفلة المتشردة.. والرجل المتشرد.. وهى فكرة مضمونة النجاح «مستعارة» من شارلى شابلن عندما اكتشف الطفل جاكى كوجان فى فيلم **«الصبى»**..

ويقع الرجل فى حب الطفلة التى وقعت فى حبه هى أيضا ومن أول لحظة وكالعادة.. وتحكى له عن قصتها وكيف أن جدها باشا كبير وثرى جدا.. بينما يقول لها هو عبارته المشهورة : «انا صايع.. لكن صايع شريف» ثم يقول ما اكد عليه أكثر من مرة بعد ذلك خلال الفيلم.. من أنه «ابن ناس».. ومن عيلة كويسة قوى من بورسعيد.. ومعاه شهادات عالية.. ولكن اضنى عليه الدهر...» وهو معنى يلقى تعاطفا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه.. والذى يشفق تلقائيا على «أولاد الناس» الذين تتدهور بهم الأحوال على طريقة «عزيز قوم ذل».

وكما لو كنا فى «مغارة على بابا».. سرعان ما يكتشف أنور وجدى وفيروز انهما احتميا بوكر عصابة لصوص يقتحمها البوليس فورا ويسوقهما الى القسم مع أعضاء العصابة التى تكون قد سطت بالمصادفة على قصر الباشا زكى رستم وسرقت خزائنه.. ولتكون الفرصة ليرى الباشا حفيدته لأول مرة.. فيحن قلبه اليها دون أن يعرف السبب طبعا.. وعندما يتضح أن الصعلوك والصعلوكة ليست لهما علاقة بالعصابة يطلق سراحهما ولكن بعد أن تكون الطفلة العفريتة قد نشلت ساعة الباشا، ومن دون أن تعرف أنه جدها.

ولأن أنور وجدى هو «صايع شريف» كما أعلن مرارا على الملء.. ولأن «السرقة حرام» كما حاول أن يعلم رفيقة صعلكته التى ألقتها المقادير فى طريقه.. ولكى يستمر الفيلم من ناحية أخرى ويجمع أنور وجدى البطل الجماهيرى الشهم شمل هذه الأسرة المعذبة مرة أخرى.. فانه يأخذ الساعة من ياسمين ويذهب بنفسه الى قصر الباشا ليعيدها اليه.. وهناك وعبر مواقف كوميديا لطيفة يكون من الطبيعى أن

يقع فى حب مديحة يسرى ابنة الباشا وأم ياسمين.. ولكن وبلا أية أسباب منطقية ومن بين كل رجال العالم، تقع مديحة يسرى فى حب هذا الصعلوك القادم من الشارع، وهو الذى لا يملك سوى نفير.. ولكنه أنور وجدى.

ولا يفوتنا بالطبع أن نذكر ما حدث قبل ذلك مادمنا أمام فيلم استعراضى.. أن أنور وجدى يريد أن يقدم الاستعراض الضخم الذى تعود أن يقدمه فى كل فيلم ويطوف فيه بين ألوان الرقص والغناء فى العالم متنقلا من بلد الى بلد.. ولكن فى ظروف البؤس والصعلكة للبطل والبطلة، لا تكون هناك فرصة لذلك.. وسرعان ما يجد أنور وجدى الحل الجاهز فى «الحلم».. فالعازف البائس يحكى لصديقته الطفلة وهما فى وكر العصابة عن أحلامه بأن يكون فرقة ضخمة معها تقدم فنونها على مسرح كبير.. ومن خلال هذا الحلم – ومن حق أى صعلوك أن يحلم كما يشاء – يقدم أنور وجدى نفسه عازفا «للساكسفون» يقود استعراضا كبيرا للطفلة فيروز تقلد فيه الراقصات الكبيرات فى تقديم كل ألوان الفنون الشائعة فى هذا النوع من الفيلم المصرى: فمن الموشحات الأندلسية.. الى الرومبا.. الى الرقص المكسيكى.. الى فالس الدانوب الأزرق لشتراوس شخصيا.. ولابد من الختام بالرقص «البلدى» المصرى المعروف.. باعتبار أن «البلدى يوكل» وان مصر هى «اجدع» بلد فى العالم حتى فى هذا المجال.

ويحدث كثيرا من «اللخبطة» فى بناء السيناريو بعد ذلك، وكما لو كانت الخيوط قد افلتت من بين أيدى صانعى الفيلم.. فبينما يستقر أنور وجدى فى قصر الباشا بعد وقوعه فى حب ابنته.. تعود اليه ياسمين لنعرف منها انها وقعت فى ايدى عصابة تخطف الأطفال وتعلمهم السرقة على طريقة «أوليفر تويست».. ثم اذا بها تترك القصر فجأة بدل من أن يسلمها أنور وجدى لأمها وجدها بعد ما كشفت لهما السر فى أنها هى نفسها «ياسمين» التى يبحثان عنها منذ مولدها.. وكل ذلك لأن أنور وجدى مازال فى جعبته بعض الحيل والافكار السينمائية.. فهو يعيد ياسمين الى القصر مرة أخرى مع عصابتها من الأطفال.. ثم يتركها تعود مرة أخرى الى العصابة لمجرد اضافة عنصر الاثارة والتشويق، وليفسح المجال امام ذاته لينقذها من خلال اقتحامه وكر العصابة التى تتمكن منه وتقيده بالحبال.. وهنا تذهب ياسمين لتنقذه هى وأمها مديحة يسرى، وليشب حريق يهدد الطفلة.. ويدخل أنور وجدى ليضرب هو العصابة كلها ويتهدل شعره على جبهته وينقذ الطفلة التى يجعلها

تقع فى حبه وتبكى كما لو كانت امرأة كبيرة من خلال مشهد ردىء للغاية تؤديه الطفلة فيروز.. ويخرج بها الفيلم عن طبيعتها كطفلة ..

وكل هذا لكى تصنع «الطفلة المعجزة» كل شىء، تماما كما الكبار.. قبل أن يتزوج أنور وجدى أمها بالطبع ليفوز هو بكل شىء .. الطفلة .. وأمها .. والمجد .. وفلوس الفيلم ..

ولكن ، لأنها كانت سينما جميلة فى عصر جميل .. فلقد كنا نحن الفائزين فى النهاية .

– مجلة « فن » السنة الأولى – العدد ٣ – أغسطس ١٩٨٨.

الفشل الرائع للفن الجميل

ولكن الجمهور هو المخطىء هذه المرة !

الصدفة وحدها هى التى جعلتنى أشاهد فيلم **«الدرجة الثالثة»** لكاتب السيناريو ماهر عواد والمخرج شريف عرفة.. بعد فيلم **«أحلام هند وكاميليا»** مباشرة.. فأجد بين الفيلمين أشياء مشتركة وأخرج من «الدرجة الثالثة» منتشيا مليئا بالحيوية والبهجة .. فأقول لنفسى وأنا أكاد أقفز على رصيف الشارع بعد العرض الخاص كطائر شاب منتعش ينفض عن ريشه قطرات مطر أيقظته من سباته الطويل : «أيوه كده.. شوية سينما جديدة ومختلفة.. أنا فى عرض النبى!».. وهى حالة «صهللة» وجدانية نزقة وسعيدة خرجت بها من هذا الفيلم ولا يمكن وصفها إلا بهذا التعبير الشعبى وليس بأى حذلقة نقدية..

على نفس رصيف الشارع بعد انتهاء العرض الخاص لفيلم شريف عرفة وماهر عواد رأيت محمد خان نفسه مخرج هند وكاميليا وعاطف الطيب مخرج **«سواق الاوتوبيس»** وخيرى بشارة مخرج **«الطوق والأسورة»**.. ووحيد حامد كاتب **«البرىء»**.. وداود عبد السيد مخرج **«الصعاليك»**.. ومحمد النجار مخرج **«زمن حاتم زهران»**..

لم تكن مظاهرة.. ولم يكن أحد قد دبرها.. وربما لم يدعهم أحد لمشاهدة فيلم شريف عرفة.. وربما لم يعرف أحدهم أن الآخر قادم.. ولكنهم جاءوا لأنه كان لابد أن يشاهدوا الفيلم الثانى لمخرج وكاتب سيناريو **«الأقزام قادمون»** حيث أحسوا أن هناك جديدا ولابد سوف يقدمه هذان الشابان هذه المرة أيضا.. وأن هناك شيئا مشتركا يربط بينهم جميعا..

والشىء المشترك الذى يربط بين هذه الأسماء جميعا ليس أنهم من مدرسة واحدة أو اتجاه واحد.. ولا أنهم متفقون حول ما يريدونه من السينما ولا ما يحاولون أن

يقولوه من خلالها .. بل أنهم حتى ليسوا من جيل واحد .. ولكن ما يحاولونه جميعا منذ نحو عشر سنوات فى أفلامهم القليلة حتى الآن هو مجرد الخروج على الاشكال التقليدية للفيلم المصرى سواء من حيث البناء القائم على الحدوتة البسيطة المفهومة والمسلية.. أو حتى من حيث شكل الفيلم نفسه .. صوره ومناظره ومواقع أحداثه وزواياه.. إيقاعه.. تركيب شخصياته ونوع مشاكلهم وحتى نوع أدائهم.. توظيف الموسيقى فيه.. أسلوب حواره. وفضلا عن كل ذلك بالطبع وقبله نظرة هؤلاء الشبان الى مجتمعهم وما يدور فيه وما يحكونه هم عنه من حكايات والطريقة التى يحكونها بها لكى يقولوا لمتفرجهم شيئا مختلفا فى النهاية عما قالته له السينما المصرية طوال ستين سنة من أفلام زكى رستم وحسين رياض وأمينة رزق.. وحتى أنور وجدى وعماد حمدى !

فهناك «نفس» جديد فى أفلام هؤلاء الشبان يعبر عنه كل منهم بشكل أو بآخر حتى لو لم يربطه اتفاق محدد مع الآخر.. وحتى لو لم يكن مدركا له هو نفسه.. واطمئن السادة التقليدين المذعورين دائما الى أن هؤلاء الشبان الجدد - وبعضهم أصبح كهلا فى الواقع قبل أن تجيئه الفرصة ليعبر عن نفسه - ليسوا «جماعة» ولا «جمعية».. وبالتأكيد فهم ليسوا «تنظيما سينمائيا» يريد أن يغير تراث السينما المصرية المتجمد والراكد من مليون سنة..

فدعوهم يجربون ويغامرون وأن ينجحوا أو يفشلوا فهذا موضوع آخر.. فالكبار والتقليديون الذين يسيرون على «اللوح المحفوظ لزكى رستم» يفشلون أيضا.. فلماذا لا نفشل ونحن نجدد ونغامر على الأقل فربما نجحنا فى المحاولة الثانية أو العاشرة..؟

لقد أصبحنا بصراحة «فى عرض» أى عمل مختلف يجعلنا نشهق عند رؤيته قائلين : «يادين النبى.. أخيرا.. هناك شىء جديد!» وهذا التعبير الشعبى الدارج هو بالضبط ما نخرج به من فيلم **«الدرجة الثالثة»** وغيره من الأفلام التى بدأت تخرج علينا بين وقت وآخر.. والتى لا أخفى تحيزى المطلق لها مقدما وأيا كانت عيوبها لأننا أصبحنا فى أمس الحاجة لتغيير جلد السينما المصرية السميك والمتكلس سواء على مستوى الشكل أو المضمون.. ولكن بشرط، طبعا أن تكون المحاولات جادة وصادقة وليست تجديدا من أجل التجديد أو الاستعراض أو الادعاء أو التخريف أحيانا.. أو العجز عن صناعة الفيلم البسيط والمفهوم أحيانا أخرى.. ومن حسن

الحظ أن الصدق فى الفن هو أسهل ما يمكن اكتشافه وتمييزه عن الزيف والادعاء.

ولكن صدق المحاولة وجديتها هما أوضح ما نلاحظه على الفور فى فيلم ماهر عواد وشريف عرفه الأول «الأقزام قادمون» القائم على تناول نقدى لاذع وجرىء لبعض أوضاع المجتمع وعلاقاته ولكن بأسلوب لا يتقيد بالواقع نفسه حرفيا وانما يجنح الى «الفانتازيا» التى يجيد كاتب السيناريو الشاب شديد الموهبة والجرأة ماهر عواد عرض موضوعاته الواقعية من خلالها بملكة الخيال الجريئة الواضح أنها متيقظة جدا وخصبة عنده.. ثم يجيد المخرج الشاب شديد الموهبة الحرفية هو أيضا شريف عرفة إخراجها الى حيز الحياة والحركة والصورة والايقاع والابتكار بحس سينمائى مدهش ومتمكن جدا من أدواته ومن فهمه للغة السينما.. ثم بفهم كامل لرؤية كاتبه الى حد التوحد فيما يبدو.. فهما يعيشان الفكرة معا ويحلمان بها معا الى أن تصبح جسدا حيا على الشاشة لا يمكن أن تفصل فيه بين جنون الكاتب وجنون المخرج.. وهو ليس جنونا على الاطلاق وانما هو تصور سينمائى خالص بالدرجة الأولى.. وحيث لا يمكن للموضوع أن يكون الا هكذا.. سينما بحتة وسينما فقط .. ولذلك فلست أعتقد فقط أن ماهر عواد وشريف عرفة هما أهم تيار سينمائى جديد بعد عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وخيرى بشارة - «وبعد» هذه تنسحب على التسلسل الزمنى وليس على القيمة - وانما أتنبأ لهما بأن يصبحا أهم اضافة للسينما الجديدة فى السنوات القادمة.. لو أتيح لهما العمل فى ظروف أفضل من حيث الانتاج والتوزيع والعرض على جمهور أكثر نضجا وتذوقا.. ولو لم تقض عليهما تجربة «الدرجة الثالثة» التى بقدر ما أنا مبهور بها بقدر ما رفضها الجمهور.. لأن واحدا هنا - الجمهور أو أنا - لا يفهم بالتأكيد .. ولابد أنه أنا طبعا .. ولكن هذه مشكلة يجىء ذكرها فيما بعد !

لأن كرة القدم نشاط شعبى هام جدا وجذاب فى مصر وأحيانا يكون الوحيد .. يصوغ ماهر عواد موضوعه فى أجواء ملاعب الكرة ومشجعيها ولكن دون أن تكون هناك كرة.. وإنما هى مجرد حيلة شعبية جذابة لسحب الناس بخبث وسلاسة للغوص فى مشكلة سياسية بالدرجة الأولى.. لا تنسحب على مصر وحدها وانما على كل العالم الثالث.. وحيث تتخبط وتتوه مفاهيم الديموقراطية والحكم والتمثيل الشعبى حول المشكلة الأساسية فى حكم الناس منذ فجر التاريخ.. وهى مشكلة العلاقة بين الحاكم ومجموع الناس.. وكل هذه القضايا العويصة تدور فى اطار بسيط ومفهوم

وشديد الجاذبية و«الظرف» من صراعات ونوادر كرة القدم كما تحدث فى أى حارة مصرية.. ولكن الفيلم يجرد الأشياء من أى ملامح واقعية حتى لا تصبح المسألة هى الكرة.. وانما الأفكار الكبيرة التى يمكن أن تقال «من وراء» الكرة.. فنحن مثلا لا نرى أبدا فريق النادى نفسه الذى تدور حوله كل هذه الأحداث.. ولكننا نرى المشجعين فقط فى جانب يرتدون فانلة الفريق المقسمة بين الأبيض والأحمر معا. حتى تصبح قضية اهلى وزمالك .. ثم فى الجانب المقابل نرى ادارة النادى التى سمت نفسها «حبايب النادى».. وهى مجموعة من «البهوات» «والهوانم» بالملابس الفخمة والسيارات الفارهة بقيادة جميل راتب الذى يرى أنه صاحب النادى شخصيا ومن حقه فقط التحكم فى كل شئونه والاستئثار وحده بكل مكاسبه.

فنحن أمام عدة رموز اذن أو «اشارات» .. فالنادى هو أى مجتمع والادارة هى الحاكم ومجموعة المنتفعين من حوله.. والمشجعون هم الناس العاديون.. ولأنهم الأغلبية فهم «الدرجة الثالثة» التى تمول اللعبة أصلا بشراء التذاكر.. والتى تشجعه فى كل مباراة وتخوض المعارك من أجله وتتعرض للضرب والبهدلة الى حد الموت أحيانا .. ومع ذلك فهم لا يفوزون من المغانم بأى شىء ولا حتى بمظلة تحميهم من ضربات الشمس رغم أنهم عصب اللعبة وحياتها وأصحاب المصلحة الحقيقية.. اما الادارة فتجلس فى المقصورة منعزلة تماما عن الناس وتتحكم وحدها فى كل شىء ثم تفوز بكل المكاسب وتفرض حول نفسها نظام أمن صارما وتشترى بميزانية النادى ساترا زجاجيا لا ينفذ منه الرصاص.. وتغلق شباك التذاكر لتباع فى السوق السوداء بأضعاف سعرها وتأخذ الفرق .. وبينما نجد فى مجلس الادارة ممثلا للمقصورة والدرجة الأولى يمين ويسار والثانية.. فالوحيدة التى ليس ممثل هى الدرجة الثالثة أصل اللعبة كلها.

وفى مشهد سينمائى رائع وجميل قبل العناوين تبدأ القصة بفوز النادى بالكأس الذى نراه يثير الفرحة فى كل مكان.. فيطوف به الفيلم فى مواقع عمل مختلفة فى ارجاء البلد ومع إيقاع سريع وموسيقى خلابة تجعل المشهد أقرب الى قصيدة حب لهذا الكأس.. رمزا للنصر.. ورمزا لسيطرة الكرة الرهيبة على الناس وعلى حساب مشاكل أخرى أكثر جدية.. لو كنت قد فهمت حقا معنى هذا المشهد .. ولكنه على أى حال تحفة سينمائية فى حد ذاته تشهد لشريف عرفة بأنه مخرج ممتاز .

وفى الحى الشعبى الذى يسكنه المشجعون نرى نماذج بعضها حقيقى وبعضها

رمزى.. أحمد زكى بائع الكازوزة رمز المشجع الذى يؤمن ويشجع بكل فطرته وحماسه ويكثير جدا من السذاجة.. فهو يخطف الكأس ليلة الفوز ليبيت معه ليلة واحدة لأنه يعتقد أنه من حقه ومن حق كل المشجعين الذى حاربوا واحتملوا كثيرا من أجله.. بينما أبوه العجوز القعيد طول الوقت عبد العظيم عبد الحق .. لا يصنع شيئا سوى السخرية من ابنه الساذج الخايب وجيله كله .. والتحسر على أمجاد الماضى.. وهو نموذج لأجيالنا القديمة الشائخة الكسيحة التى لا تكف عن الشكوى ولعن الحاضر والتشبث بأذيال ماض وهمي هو الذى صنع كل مشاكل الحاضر فى الواقع وتركها لأبنائه واكتفى بلعنهم.. وهناك بائعة لحمة الرأس سعاد حسنى التى لا أدرى ما هو دورها بالضبط سوى أن الفيلم حاول أن يعطيها دور المحرضة على الثورة وهى نفس الشخصية التى لعبتها فى «الجوع» واعتقد أن سعاد حسنى كتبتها بنفسها.. ثم هناك عناصر الرقابة والمحاسبة الشعبية والرفض والتمرد الساخر فى شخصيات أحمد راتب والشيخ الضرير والمشجع الصعيدى الواعى ثم المشجع المنقاد المغلوب على أمره والذى يميل أكثر للنفاق والاستكانة الى أن يموت كما يجسده عبد السلام محمد.. ثم البهلوان المهرج الذى يشجع ويهتف الى حد أن يلقى بنفسه من أعلى دور لاثبات تأييده.

ومع ازدياد المشكلات والتضحيات من جانب واحد.. تتجمع سحب التمرد التى تمتصها ادارة جميل راتب كل مرة بمزيد من الحيل والوعود المسكنة.. ثم حينما يجرب المشجعون مرة أن يتخلوا عن النادى وتحدث الهزيمة.. تحتويهم الادارة بحيلة ديموقراطية جديدة هى اختيار ممثل لهم بشرط أن يكون حمارا.. فلا يفهم شيئاً ولا يعترض على شىء .. ولكن هذا الحمار نفسه لم يكن حمارا فى الواقع لأنه يحمل الحس الشعبى الفطرى.. فسرعان ما يدرك أنه مقابل بعض الامتيازات الشخصية التى ألقيت له من فتات المائدة.. يخون أمانة تمثيل زملائه وانتقل الى جانب مستغليهم.. فيعلن كشفه اللعبة وتمرده هو الآخر ويعود الى مكانه الحقيقى مع المشجعين .. فتقرر الادارة نسف اللعبة كلها بهدم مدرجات الدرجة الثالثة حتى لا يقوى صوت هؤلاء الرعاع فيسلبوا مكاسب «القمة» التى أفهموا الجميع أنها مهمة جدا لسلامة «القاعدة» .. وليس العكس .. لولا أن القاعدة فى لحظة الوعى التى لابد أن تقود الى التمرد .. تحبط المؤامرة فى آخر لحظة وتدافع عن المدرج الذى هو ملكها وحدها..

واختلف مع الفيلم فى امكانية تضحية ادارة النادى بمدرجات الدرجة الثالثة.. لأن من الصعب على مثل هذه العقلية الديكتاتورية الجشعة أن تضحى بالدجاجة التى تبيض لها ذهبا .. كما اختلف مع بناء الفيلم كمونتاج وكتتابع فى مكان مشهد الصدام بين المشجعين ورجال أمن ادارة النادى بالسرعة البطيئة الذى أوحى بانتهاء الفيلم .. فجاء كل ما بعد ذلك «انتى كلايماكس» أو «بعد الذروة».. وان كان مونتاج عادل منير من أوائل عناصر اكتمال هذا الفيلم الذى من الصعب السيطرة على خطوطه العديدة بهذا الايقاع المترابط والمحكم.. فضلا عن تصوير محسن نصر الذى حقق باقتدار كبير أجواء الاضاءة المطلوبة لموضوع وأجواء جديدة وصعبة كهذه.. وهى مسألة لم تعد غريبة على محسن نصر كواحد من أفضل مصورينا على الاطلاق وأكثرهم فهما لوظيفة التصوير الجمالية والدرامية فى كل فيلم الى حد مدهش .

ولكن المفاجأة الحقيقية التى لابد من الاشادة بها «كاكتشاف» حقيقى فى السينما المصرية الجديدة.. هى موسيقى مودى الإمام الذى أدهشنا من قبل بموسيقى «الاقزام قادمون» ويعود لينضج أكثر فى هذا الفيلم بموسيقى حية وحديثة وفاهمة تماما لدراما الفيلم ولكن مع الاحتفاظ بروحها المصرية الخالصة رغم أننى تصورتها فى البداية موسيقى أجنبية لفرط جودتها.. ان مودى الإمام الذى يبدو أنه ضيع وقتا طويلا في البحث عن نفسه .. هو اكتشاف رائع آخر فى هذا الفيلم.. وأعتقد أننى تحدثت بما يكفى عن ماهر عواد ككاتب سيناريو وشريف عرفة كمخرج.. فهما ثنائى شاب ممتاز واضح أنه مازال يملك الكثير.. ويجب اتاحة الفرصة لهما و«حمايتهما» لكى يواصلا ابداعهما السينمائى الجميل الذى لا يمكن تفصيله إلا بتحليل كل فكرة وكل لقطة وكل زاوية على الشاشة نفسها وليس على الورق .

الممثلون جميعا فى أحسن حالاتهم وبتوجيه مخرج متمكن حقا رغم صعوبة ظروف تصوير الفيلم التى سمعنا عنها جميعا .. وعلى رأسهم أحمد زكى هذا الممثل الموهوب الى أقصى حد .. والحساس والتلقائي بكل حرارة وصدق الشخصية التى يلعبها .. والذى وصل الى قمة فهمه للشخصية فى مشهد تظاهره بالغباء وهو يتلقى خبر إختياره ممثلا للجماهير من جميل راتب الذى يؤكد هو الآخر من فيلم الى فيلم انه ممثل نادر وكوميديان شرير خطير هو وسناء يونس التى كانت قطعة السكر اللطيفة التى ننتظرها من مشهد لمشهد.. وساعد الجميع على ذلك الحوار الذكى

اللاذع على ألسنة كل الشخصيات .

أما سعاد حسنى.. فان المأساة التى لا يصدقها أحد هى أننا عشنا الى أن نرى بكل أسف أنها أسوأ ما فى هذا الفيلم .. سعاد حسنى أكثر الممثلات موهبة وحضورا وجاذبية ربما فى تاريخ السينما المصرية كله والتى كانت الأفلام تقوم أساسا وتنجح لمجرد وجودها فيها.. تنتهى الى أن تكون عبئا زائدا على فيلم يمكن أن تحذف شخصيتها بالكامل فلا يخسر الفيلم أى شىء.. بل وربما يتحسن كثيرا لأنها كانت تبدو غريبة ومقحمة على كل من حولها.. حتى أنها فى المشهد الوحيد الذى يجمعها بسناء يونس أكلتها سناء.. ولست أدرى ما الذى حدث لهذه السيدة.. فلا دور ولا أداء ولا شكل ولا روح ولا شىء اطلاقا.. فكيف قبلت هذا الدور بل وتحمست له ؟ .. وما هذا الانهيار الفظيع الذى حدث لشكلها نفسه فى أقل من ثلاث سنوات فقط منذ «الجوع»؟ بل ما هذا الأداء العصبى الردىء نفسه فى مشهد نشر ملابسها على سيارة جميل راتب.. لقد كنت دائما - ومازلت - من أكبر عشاق هذه الممثلة العظيمة مع الملايين غيرى الذين لابد سيصدمون كثيرا عندما يرونها فى فيلم كان يمكن أن يكون أنجح بكثير لو لعبته أى فتاة صغيرة مجهولة اخرى .. فانصرف عنه الجمهور .. رغم أنه هو المخطىء هذه المرة !!.

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٨/٨/٦.

لغز آخر من ألغاز السينما والجمهور

هذه المرة أيضا.. نجح الممثلون والمخرج وفشل الفيلم !

كنت جالسا أتابع فيلم **«بطل من ورق»** فى دار السينما - وهى تجربة لم أعد اقدم عليها كثيرا هذه الأيام بسبب ما وصل اليه حال السينما والجمهور - وأنا استمع ضحكات الجمهور من حولى على ما يفعله ممدوح عبد العليم الذى اكتشفت لأول مرة أنه نجم كوميدى ممتاز.. ولكن المدهش أن هذا الجمهور نفسه لم يكن يتعدى العشرات.. وقاعة السينما الضخمة شبه خاوية.. ووقعت فى لغز آخر من ألغاز السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. فاذا كان هؤلاء العشرات من حولى مبسوطين الى حد القهقهة من هذا الفيلم.. فلماذا اذن لم تجىء عشرات أخرى غيرهم.. ولماذا تفشل أذن حتى الأفلام التى تبسط الناس ؟

التفسير السهل لعدم اقبال على فيلم مثل «بطل من ورق» هو أن بطليه ممدوح عبد العليم وآثار الحكيم ليسا من نجوم الشباك التى تجذب الجماهير .. وهذه أحدى المشاكل الخطيرة التى أصبحت تواجه الفيلم المصرى الآن.. فالمفروض أن يكون كل نجومه نجوم شباك يحددها الموزع الخارجى الذى يدير السينما المصرية من قبرص أو من لندن .. فهو الذى يحدد لنا من المطلوب ومن غير المطلوب حسب مواصفاته هو للبيع والشراء.. فتنحصر كل الأدوار وكل الشخصيات فى كل الأفلام فى ثلاثة أو اربعة أسماء.. وتتوقف تماما أو تختفى عشرات الأسماء لعشرات الشبان والفتيات الموهوبين بالفعل.. والتى تستحق أن تأخذ فرصتها لينجح من ينجح ويفشل من يفشل وليجددوا دماء السينما المصرية الراكدة والمتكلسة ..

ولكن حتى بمنطق «نجوم الشباك» هذا.. فما هو تفسير عباقرة الانتاج والتوزيع لفشل فيلم يلعبه أكبر اسمين فى سوق النجوم؟.. ان الجمهور نفسه يثبت يوميا ان

أسماء النجوم لم تعد تكفى وحدها اذن لانجاح فيلم.. فهناك أشياء أخرى أصبحت مطلوبة ولا يمكن تحديدها بالضبط.. وهناك متغيرات فى ذوق الجمهور نفسه واحتياجاته وفى المزاج العام للشارع المصرى الآن.. فلماذا لا نجرب اذن ان نكسر «الطوق» الذى وضعنا فيه الموزع الخارجى وتجار السينما الذين أفهمونا طويلا أنهم عباقرة.. ولماذا لاندفع الى الأمام بالصفوف الثانية من شبان وفتيات جيدين بالفعل ولا ينقصهم شىء.. ليس فقط لكى تمنحهم فرصة يستحقونها.. وليس فقط من أجل تجديد شباب السينما المصرية.. فقد يكون هذا «كلام نقاد».. يعنى «كلام فارغ» بمنطق تجار السينما الشطار.. ولكن من أجل تخفيض أجور النجوم على الأقل وبالتالى تكلفة الفيلم وهو المنطق الحسابى الوحيد الذى يفهمه هؤلاء «السادة المعلمين»..؟

الخلاصة أنه لا شىء أصبح مفهوما فى السينما المصرية الآن.. ولا منطق ولا قاعدة لا بالمقاييس الفنية ولا التجارية ولا الجماهيرية.. فالجمهور نفسه أصبح لغزا يرفض البعض مواجهته فمازال المنطق السائد هو أن الجمهور جيد جدا وعلى حق دائما وأن الخطأ فى كل اطراف السينما الأخرى .. وليس هذا صحيحا على الأطلاق .. فالجمهور سئ جدا بحكم تغيرات كثيرة اجتماعية واقتصادية ونفسية لا أدرى كيف يمكن «الاستعباط» بانكار تأثيرها على جمهور السينما وحده بينما أثرت جذريا على المجتمع المصرى كله.. وهو جمهور أصبح يقبل بجنون على أفلام ما انزل الله بها من سلطان وانصرف فى نفس الوقت عن أفلام لن نقول فقط أنها جيدة فنيا وتتحدث عن أشياء تهمه فى المقام الأول .. بل أنها أفلام ممتعة ومسلية أيضا حتى بالمنطق الجماهيرى..

وهنا يحيرنا لغز عدم الاقبال على **«بطل من ورق»**.. فمن تجربتى الشخصية فى مشاهدته فى دار العرض العادية وسط الناس.. فهو فيلم ممتع تماما ومثير كان العدد القليل الذى يشاهده يضحك طول الوقت.. بل وفى بعض مناطق التوتر والاثارة التى يجيدها مخرجه نادر جلال كان البعض يصفقون عند انتصار البوليس أو انقاذ الرهائن أو قتل الشرير.. وهى عادة جماهيرية كانت تحدث زمان فى أفلام الاثارة والصراع بين الخير والشر.. ولكن أصبح نادرا الآن أن يصفق الناس لموقف ما فى أى فيلم .

والحبكة البوليسية مثيرة وجديدة فى هذا الفيلم الذى أشم فى السيناريو الذى



«بطل من ورق» - إخراج نادر جلال - ١٩٨٨

كتبه ابراهيم الجروانى رائحة فيلم أجنبى.. ولكن حتى هذه لم تعد جديدة ولا مستغربة فى معظم أفلامنا الى حد أن «يزعل» الجمهور من أى فيلم.. فما هى المشكلة اذن ؟

ان الفكرة قائمة على التشويق من أول لحظة.. كاتب السيناريو شاب قادم من القرية الى القاهرة ليغزو عالم السينما ها هو ممدوح عبد العليم .. يكتب سيناريو فيلم بوليسى قائم على عدد من الجرائم التى سرعان مايكتشف تنفيذها بحذافيرها فى الواقع واحدة وراء أخرى.. واذا بكاتب السيناريو على الآلة الكاتبة أحمد بدير وهو شخصية منحرفة معقدة.. يسرق كل أفكار هذه الجرائم الجاهزة وينفذها.. ليبدأ السباق بين كاتب السيناريو والصحفية الشابة آثار الحكيم من ناحية.. وهذا المجرم المجنون من ناحية أخرى لوقف هذه الجرائم بالتعاون مع البوليس الذى يتصور فى البداية أن كاتب السيناريو الذى يحذرهم من الجرائم القادمة هو مجرد مجنون يزعج السلطات .. قبل أن يتأكد فى النهاية من صدق هذه التحذيرات ويتدخل لأنقاذ رهائن قطار خطفه المجرم وهدد بنسفه ..

والبناء البوليسى مثير ومبتكر كما نرى وقائم على التشويق والحركة التى يجيد

نادر جلال تنفيذها ببراعة واضحة تؤكد سيطرته التكنيكية الكاملة على أدواته فى هذا النوع من الأفلام.. وان كان الفيلم طويلا بأكثر مما يقتضى الفيلم القائم على الاثارة والحركة والايقاع السريع.. ولذلك نحس قبل النهاية بترهل بعض المواقف الى حد التكرار وهبوط الايقاع.. ومع بعض المبالغة فى استعراض عضلات البوليس ونشاطه وانتشاره فى مشهد القطار.. مع أنه نفس البوليس الذى رفض من البداية الاستجابة لتحذيرات كاتب السيناريو من الجرائم التى ستحدث وقبض على العكس على المبلغ ووضعه فى الحجز عدة مرات بلا سبب واضح لكل هذا التشكك فيه والى حد اتهامه بالتهمة السهلة وهى التآمر مع دولة أجنبية بدلا من البحث عن المجرم نفسه.. الذى وقع الفيلم فى خطأ آخر هو عدم التعرض من قريب أو بعيد لحقيقة شخصيته أو ظروفه أو دوافعه الاجرامية.. فنحن نرى أحمد بدير هذا مجرما خطيرا داهية بلا سبب مفهوم سوى مجرد جملة ساذجة فى نهاية الفيلم يقول فيها إنه «لن يرحم الناس لأنهم لم يرحموه» ودون أن نفهم نحن شيئا عن هذه الحدوتة كلها..

تصوير سعيد شيمى يثبت مرة أخرى أنه جزء أساسى من بناء الفيلم خاصة عندما يعتمد على الحركة وقدرة الكاميرا على الانطلاق.. فهو أفضل مصور عندما تكون الكاميرا شخصية حية من شخصيات الفيلم.. وإضاءته مناسبة جدا لأجواء الاثارة والغموض خاصة فى مشهد تحقيق كبار البوليس مع ممدوح عبد العليم وآثار الحكيم فى قاعة فسيحة مخيفة.. وهو مشهد جيد جدا فى كل تفاصيله وليس مستغربا من نادر جلال وهو مخرج متمكن حرفيا الى أقصى حد لو أجاد اختيار موضوعاته.. وإن كان مشهد نسف القطار ركيكا كديكور وتنفيذ ..

ممدوح عبد العليم هو واحد من أبرع ممثلينا الشبان وأكثرهم موهبة.. وهو يكشف هنا عن شخصية كوميدية فى منتهى خفة الدم أدهشنى أنها لقيت استجابة تلقائية من الجمهور القليل فى الصالة وبالذات الأطفال الذين لا يمكن أن يضحكهم إلا ممثل بارع.. وهنا مشاهد كوميدية عالية جدا نجح فيها الى أقصى حد مثل مشهد المعركة مع المجرم الذى يتضح أنه مخبر بوليس.. ومشهد لقائه مع أمل ابراهيم الكومبارس التى تحلم بأن تصبح بطلة.. وهى مفاجأة ترشح ممدوح عبد العليم نجما لأفلام «اللايت كوميدى» التى تتناسب مع فتوته وشبابه لو كان لدينا من يكتب هذا اللون.. ولكن المشكلة هى فى رسم الشخصية بقدر كبير من البلاهة بحجة أنه شاب ريفى ساذج قادم الى القاهرة.. ووضع عبارات حوار سخيف على لسانه

طول الوقت مثل «ياسنة سوخة» فالممثل هنا بارع جدا ودمه خفيف ولكن المشكلة هى فى رسم الشخصية بهدف الاضحاك.. وهى مسئولية المخرج وحده.. فهو الذى اختار طابع «الفارس» المبالغ فيه للفيلم كله ليغطى على ضعف السيناريو وجفافه لو اعتمد على الحركة والاثارة فقط.. وآثار الحكيم مثلا هى ممثلة بارعة جدا ودمها خفيف هى أيضا الى أقصى حد .. ولكن المبالغة فى الكوميدى هى التى حولت كل الناس فى هذا الفيلم.. رجال السينما.. والصحافة.. والبنوك.. أقرب الى البلاهة أحيانا.. والتخلف العقلى أحيانا أخرى.. ولكن حتى فى هذه الحدود.. فنحن أمام فيلم جيد الصنع جدا.. مثير جدا.. دمه خفيف جدا .. ومع ذلك لم يذهب أحد .. فما الذى يريده الجمهور بالضبط ؟

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٨/٨/٢٠.

« باب الحديد »

الفيلم الذى يعتذر له الجميع بعد ٣٠ سنة

عندما قدم يوسف شاهين فيلمه **«باب الحديد»** عام ١٩٥٨.. كان السادس منذ عودته فى الخمسينيات من دراسة السينما فى جامعة «باسادينا» الأمريكية، وبعد ما قدم أفلام **«بابا أمين»، «المهرج الكبير»، «صراع فى الوادى»، «صراع فى الميناء»، و«شيطان الصحراء»**، وهى خمسة أفلام تمثل خمس نوعيات مختلفة من الصعب أن يربطها رابط، سوى براعة المخرج الشاب التكنيكية وأسلوبه الذى ميزه على الفور بشيء من الجرأة وشيء من الابتكار، وكأن كل هذه الأفلام لم تكن سوى محاولات للبحث عن شخصية، وكما يحدث عادة لأى مخرج جديد ..

لقد استطاع يوسف شاهين أن يلفت النظر إليه وأن يفرض اسمه على الساحة السينمائية من أول فيلم له، وأن لم يحقق فيلم من الأفلام الخمسة نجاحا جماهيريا كبيرا باستثناء فيلم «صراع فى الوادى» الذى تميز بروايته الدرامية المثيرة وأسلوبه السينمائى المتقن من حيث الصنعة، ثم بنجمه الذى اكتشفه يوسف شاهين وقدمه لأول مرة فى هذا الفيلم، وهو عمر الشريف، الذى كان وجها متميزا جميلا ولافتا للنظر منذ ظهوره وايا كانت قدراته التمثيلية حين ذاك، والتى لم يتنبأ فيها بأى احتمال بنجاح هذا الشاب..

ثم سرعان ما كان حديث الجميع حين ارتبط بقصة حب كبيرة بنجمة مصر الذائعة الصيت حينذاك فاتن حمامة، ثم تزوجها وسط ضجة صحفية وشعبية كبيرة.

وسط هذه الظروف جاء «باب الحديد» ليصبح حدثا سينمائيا هو الآخر، ولكن «كأفشل مغامرة سينمائية» للمخرج يوسف شاهين ولكاتب السيناريو الذى كان «باب الحديد» نتاجه الأول.. السيناريست عبد الحى أديب.. وهو فشل كان يكفى بان

يقضى تماما على مستقبل الشابين بعد ذلك.. بل وعلى مستقبل بطل الفيلم الذى كان بطل الجماهير الشعبى رقم واحد حينذاك : فريد شوقى..

ويروى عبد الحى أديب كاتب السيناريو لـ «باب الحديد» تجربة اليوم الأول لعرض أول أفلامه فيقول أنه استيقظ قلقا فى صباح ذلك اليوم، وذهب فى الثامنة صباحا الى محل «الجمال» الشهير، والذى كان ملتقى الفنانين والأدباء فى ذلك الحين.. (وما زال قائما فى شارع ثروت فى قلب القاهرة أسفل مقر نقابة السينمائيين..).. فوجد هناك المخرجين الراحلين حلمى حليم وكامل التلمسانى اللذين سألاه عن أخبار الفيلم الذى أخرجه زميلهما الشاب الذى بدأ يحدث ضجة .. فقال عبد الحى أديب فى قلق.. أنه سرعان ما سيعرف مع بدء الحفلة الصباحية فى العاشرة صباحا..

وفى العاشرة والنصف كان الحديث مع صديقيه قد سرقه حتى تنبه فجأة الى بدء أول حفلة لأول أفلامه.. فقطع بسرعة الخطوات القليلة بين محل «الجمال» وسينما «ميامى» المواجهة له فى شارع سليمان الذى أصبح الآن «طلعت حرب»..

وفى ظلام السينما وقف عبد الحى أديب متوترا «وجريدة مصر الناطقة» التى كانت كل العروض تبدأ بها.. الى أن بدأ الفيلم الطويل نفسه.. «باب الحديد»..

ومر الفصل الأول بهدوء .. وفى الفصل الثانى بدأ الجمهور يتململ .. أنه يرى أشياء غريبة تحدث فى «محطة مصر».. وهو الاسم الشائع لمحطة القطارات الكبرى فى القاهرة والتى اصطلح الجميع على تسميتها بالميدان الكبير المحيط بها «باب الحديد»، وجمهور هذه الحفلات الصباحية من الصبية والشباب وتلاميذ المدارس أو «المزوغين» من أعمالهم، ينتظر أن يفعل فريد شوقى الأشياء التى يتوقعونها منه دائما.. أن يضرب اللصوص وينقلب على كل خصومه من خلال قصة مفهومة.. ولكنهم يرون بدلا من ذلك شرائح منفصلة تقفز فيها الكاميرا من ناس الى ناس من الذين يتواجدون عادة فى محطة القطار.. فهذا مسافر صعيدى.. وهؤلاء مسافرون شبان فى رحلة جامعية وهذا بائع الجرائد «عم مدبولى».. وهذه بائعة الكازوزة هند رستم التى يطاردها بائع آخر تنافسه على البيع.. وهذا فريد شوقى نفسه فى دور «حمّال» يحمل حقائب المسافرين ولا يضرب أحدا.. بل أن الكاميرا تركز على بائع جرائد أعرج غريب الشكل رث الملابس زائغ العينين، لم يكونوا يعرفون ما مشكلته بالضبط ولم يروه يمثل من قبل ولا يمكن أن يكون نجما بمقاييسهم.. وبديهى أنهم لم يكونوا يعرفون أنه مخرج الفيلم نفسه يوسف شاهين.. وحتى لو عرفوا.. فما الذى

يمكن أن يعنيهم فى مشكلة هذا الاعرج المعقد الذى يهمهم بكلمات متقطعة لا يمكن فهمها ؟

جمهور فوق .. وتحت

وفى الفصل الثالث بدأ جمهور الصالة يصفر ويعبر عن رأيه كالعادة بصوت عال، لاعنا الجميع.. فبدأ جمهور «البلكون» الأعقل والأكثر تهذيبا ينهر جمهور الصالة من تحته طالبا منهم أن يخرسوا ليستطيعوا أن يفهموا الفيلم.. وفى دقائق، وكما هى تقاليد «المشاهدة الحرة» فى دور السينما المصرية.. بدأ جمهور الصالة.. تحت.. يتبادل الشتائم الساخرة مع جمهور البلكون فوق .. و«باظت» المسألة تماما.. خصوصا عندما ادرك الفريقان معا انهما اشتركا فى نفس المقلب .. فلا هذا يفهم شيئا ولا ذاك ..

ومن تقاليد «المشاهدة الحرة» ايضا فى دار العرض المصرية، أن «ينقد» المشاهد الفيلم على الفور وقبل أن ينقده له أى ناقد محترف.. وذلك بأن يحطم أقرب شىء الى متناول يديه مادام لا يجد المخرج شخصيا ليضربه.. وهكذا بدأ تحطيم عدد لا بأس به من مقاعد سينما «ميامى»..

وكان صاحب السينما حينذاك «خواجة» يونانى وصلت اليه الضجة فأدرك على الفور حجم الكارثة التى تنتظره .. فأوقف عرض الفيلم.. وأضاء الأنوار.. ووقف فى وسط الصالة قائلا «زعلان ليه ياخبيبى؟.. اللى عايز ياخد فلوسه يتفضل يرجع تذكرته ويخرج..»..

وتقدم المشاهدون بالفعل «لأخذ فلوسهم» وتركوا الفيلم.. وخرج كاتب السيناريو الشاب يتخبط فى شوارع القاهرة وقد أدرك أن مستقبله أنتهى قبل أن يبدأ .. ثم خطر له أن يذهب الى فريد شوقى فى مكتبه فى عمارة الجندول.. حيث وجده مضطربا هو الآخر الى أقصى حد وهو يسأله : قل لى ما الذى حدث للفيلم بالضبط. وهل هو سيىء الى هذا الحد أم ماذا ؟..

والذى حدث هو أن المتفرجين الذين خرجوا من السينما غاضبين لم ينصرفوا الى بيوتهم.. وانما ساروا فيما يشبه التظاهرة الى مكتب فريد شوقى نفسه ليقولوا له: ايه اللى انت بتعمله ده يا أستاذ ؟ ايه اللى يخليك تقبل فيلم زى ده ؟ .. اذا كنت محتاج فلوس قول لنا واحنا نجمع لك تبرعات»..



«باب الحديد» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٥٨

و «كالمجرم الذى يحوم حول جريمته» - وهذا هو تعبيره نفسه - عاد عبد الحى أديب ليتنسقط الأخبار فى سينما ميامى فى حفلة الثالثة ظهرا .. وحدث نفس الشىء.. ولكن جمهور حفل الساعة التاسعة كان أكثر تعقلا.. فلقد أكمل الفيلم على الأقل.. بل ان البعض خرج منه يقول أنه لا بأس به .. ويقول عبد الحى أديب أنه وجد نفسه غير مصدق.. فكان يسير وراء هؤلاء المتفرجين ليتأكد بنفسه من أنهم حقا لا يشتمون الفيلم..

وسألته : ما هو اذن مدى صحة ما قيل من انك خرجت من السينما لتضرب يوسف شاهين.

وقال عبد الحى أديب : لم يحدث هذا على الاطلاق.. فالخلاف الذى حدث بينى وبين يوسف شاهين كان بعد ذلك فى تجربتنا الثانية معا فى فيلم «صراع الأبطال» الذى كان منتجه المخرج عز الدين ذو الفقار.. فلقد اكتشفت أنا ويوسف استحالة أن نعمل معا. فتركنا الفيلم ليخرجه بعد ذلك توفيق صالح.. اما «باب الحديد» نفسه فلقد أصر صاحب السينما اليونانى على وقف عرضه بعد يومين.. ولكن الجميع قاوموا من أجل منع الفضيحة.. فاستمر عرض الفيلم لأسبوعين بصعوبة شديدة

ولم ينقذ كاتب السيناريو الشاب من توقف مستقبله بمجرد ان بدأ سوى فيلمه الثانى **«امرأة فى الطريق»** الذى كان قد اشترى السيناريو منه فريد شوقى ليمثله مع زوجته هدى سلطان.. ولكنه خاف من تكرار فشل «باب الحديد» للمؤلف نفسه، فتخلص من الفيلم بسرعة وباعه لحلمى رفلة لينتجة ويخرجه عز الدين ذو الفقار.. ليحل محله فى دور البطولة رشدى اباظة امام هدى سلطان وشكرى سرحان وزكى رستم.

وعندما عرضت نسخة العمل الأولى قبل تركيب الموسيقى، شد حلمى رفلة شعر رأسه صارخا: خرب بيتى.. ده زى «باب الحديد».. ولكن كانت المفاجأة عندما عرض «امرأة فى الطريق» . فحقق نجاحا لم يتوقعه أحد، والى حد أن عرضه استمر خمسة أسابيع فى الوقت الذى كان أقصى النجاح التجارى لأى فيلم كان يعرض لاربعة أسابيع..

وهكذا تم انقاذ رقبة عبد الحى أديب الذى يقول انه وضع فى سيناريو «باب الحديد» كثيرا من مشاهداته هو وتجاربه مع النماذج الشعبية التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار ومن كل لون وطبقة ومستوى اجتماعى.

ومن خلال القصص الصغيرة لهذه النماذج، كما تتحدد فقط فى لحظات انتظار القطار.. بينما تدور القصة الرئيسة بشكل غير تقليدى كعادة الأفلام المصرية حينذاك.. حول حالة بائع الصحف العاجز، «قناوى المعقد جنسيا بسبب عاهته وحرمانه وعجزه عن تحقيق أحلامه فى «هنومة» بائعة الكازوزة التى تنفجر بالأنوثة والتى لعبت دورها هند رستم .. و«قناوى» العاجز هذا الذى لعبه يوسف شاهين فى واحد من أفضل أدوار الشخصيات المركبة فى تاريخ السينما المصرية.. هو أعجز بالطبع من الدخول فى أى منافسة حول «هنومة» مع «الشيال» أو «حامل الحقائب» القوى «أبو سريع» الشخصية التى لعبها فريد شوقى، والذى وضع بالفعل كل ترتيبات الزواج منها.. وبعد تصاعد مستمر لأزمات «قناوى» الجنسية والنفسية وسخرية الجميع منه كأعرج معدوم ومحروم، يقرر أن يقلد «حادثة رشيد» التى تنشرها الصحف التى يبيعها.. فيقتل «هنومة» حتى لا يأخذها أحد منه.. ولكنه حين يكتشف أنه فشل فى هذا، يكرر المحاولة فى المشهد الكلاسيكى الرائع حين يختطفها ويهدد بذبحها على قضبان القطار.. فلا ينقذها من بين يديه سوى «مدبولى» صاحب

الكشك الذى يوزع الصحف فى ساحة المحطة، وهو الوحيد الذى يعطف عليه ويفهمه ويعامله كانسان وكأب، حين يقنعه بأن يترك «هنومة» لكى يزوجها له بنفسه ويقيم له ليلة عرس ذهبية.. وفى هذا المشهد الخالد الذى أداه يوسف شاهين وأخرجه بعبقرية تلمع عيناه بسعادة وقد صدق الحلم الكاذب.. فيسقط السكين من يده.. ويطلق هنومة من بين يديه.. بينما تطبق عليه قوات البوليس ورجال مستشفى الأمراض العقلية، وقد جن تماما وأطلق صرخاته المذعورة المستنجدة التى أبكتنا جميعا ولم ينسها أحد بعد ثلاثين سنة.. «عم مدبولى.. عم مدبولى»!!

الخروج عن المألوف

وكان الجديد فى «باب الحديد» أنه حول هذا الخط الدرامى الأساسى.. صنع نسيجا مختلفا عن النسيج التقليدى للفيلم المصرى حينذاك.. من القصص الصغيرة والشرائح الانسانية والاجتماعية العديدة التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار.. وقدم من خلال ذلك بعض الأفكار المتقدمة جدا حينذاك والسابقة لعصرها.. فهناك أيضا خط الصراع من أجل تكوين نقابة للحمالين لتحمى حقوقهم والذى يقوده أبو سريع – فريد شوقى – ضد «المعلم العجوز» الذى احتكر المهنة وأدارها بمعرفته وبنفوذه وتسلطه على الجميع.. وهى دعوة مبكرة لحماية حقوق العمال بالنقابات، كانت متأثرة بلا شك بأفكار ثورة يوليو وحماية حقوق «الصغار» ضد جشع «الكبار» فى كل مجال، والتى كان عبد الناصر قد أطلقها فى المجتمع المصرى كله منذ سنوات قليلة.. وحتى قبل أن يعلن القرارت الاشتراكية بعد ذلك فى عام ١٩٦١ ..

وهناك فكرة الحرمان بشكل عام.. الحرمان الجنسى الناتج عن مجتمع مغلق وصارم وكما يتجسد فى «قناوى» أو يوسف شاهين نفسه.. والحرمان العاطفى كما يتجسد فى الفتاة الصغيرة التى تتسلل الى المحطة لتودع حبيبها المراهق المسافر، لأن التقاليد تحول دون علاقات بريئة كهذه.. والحرمان من الوعى كما يمثله المسافر الصعيدى الذى ينشغل بنظرات الرجال الى زوجته عن اللحاق بالقطار الذى يريده.. ثم الأشارة الساخرة المبكرة جدا حينذاك الى ادعياء الدين الذين يتظاهرون بما لا يبطنون ويخدعون الجميع.. وكأنها كانت نبوءة مبكرة جدا بما حدث فى السنوات الأخيرة من استشراء هذه الجماعات فى المجتمع العربى كله ومحاولاتها للعودة به مئات السنين الى الوراء.

ثم هناك هذه السخرية الواضحة من الزعيمة النسائية نعيمة وصفى التى تقود فريقا من النساء «المضربات» لا يدرى أحد الى أين وحول ماذا بالضبط.. وهو ما أكدته حركة المجتمع بعد ثلاثين سنة من عجز المرأة العربية عن المساهمة بفعل جدى فى أى مجال..

نماذج.. تبشر بالتحول

وكل هذه النماذج والقصص والشرائح فى «باب الحديد» تقدم الينا من خلال شكل سينمائى متقدم جدا كتابة واخراجا، وفيما كان حينذاك - ومنذ أكثر من ثلاثين سنة - خروجا على البناء التقليدى للفيلم المصرى.. وأسلوبا حرفيا متطورا وجريئا بالغ الاتقان فى استخدامه للغة السينما ومفرداتها وجمالياتها.. وفى نفس الوقت اقترابا شديدا من الواقع المصرى الحقيقى والخشن وبلا أى تجميل أو تنازل من أجل الشباك.. وحيث تم تصوير كل الأحداث فى مواقعها الحقيقية فى محطة القاهرة بالفعل، محتفظة بصدق وكثافة وحدة المكان.. ثم وحدة الزمان، حيث لا تستغرق أحداث الفيلم كلها بتطوراتها السريعة وايقاعها الصاخب سوى أربع وعشرين ساعة..

وتمر السنوات على «باب الحديد» لتنقلب الصورة من النقيض الى النقيض عاما بعد عام.. فبعد صدمة الرفض والفشل الذريع فى سينما ميامى.. تبدأ قيمة الفيلم تتكشف تدريجا.. فهو أحد الكلاسيكيات التى تدرس فى معهد السينما فى القاهرة.. ثم هو يلقى الاهتمام الشديد فى المهرجانات العالمية التى شارك فيها.. وشيئا فشيئا،، وكلما شاهده الناس يفهمونه أكثر.. ويحبونه أكثر.. فيتعاطفون مع نماذجه الانسانية الصغيرة من قاع المجتمع.. بل أنهم يكتشفون أكثر،، حتى موهبة يوسف شاهين العجيبة فى أداء دور «قناوى» الاعرج المعقد الذى يدفعه العجز والحرمان الى الجنون.. ولكن يوسف شاهين نفسه حين يكرر تجربة التمثيل بعد ذلك فى **«فجر يوم جديد»** امام سناء جميل، لا يحقق شيئا مما حققه فى «قناوى».. فكأنه ممثل الدور الواحد. ثم عندما يبدأ عرض «باب الحديد» فى التليفزيون بين وقت وآخر، يقبل عليه الجميع اقبالا كبيرا حتى هؤلاء الذين شاهدوه أكثر من مرة.. فهو احدى تحف السينما المصرية حقا، شكلا وموضوعا، والتى لا تفقد جديتها واثارتها الممتعة فى كل مرة..

ويفسر لي يوسف شاهين هذا الموقف الغريب من الجمهور الذى رفض «باب الحديد» فى السينما، وأحبه فى التليفزيون أثناء المشاهدة تختلف عن مزاج جمهور السينما.. فاحتياجات هذا من العمل الفني.. غير احتياجات ذاك.. لأن طقوس المشاهدة نفسها مختلفة فى الحالتين.. واذا كان هذا ينطبق على أى فيلم .. فانه ينطبق أكثر على «باب الحديد» بالذات.. لأن مشهد ممارسة «قناوى» المحروم جنسيا للعادة السرية فى كوخه المعزول الذى ملأ حوائطه بصور الفتيات التى يقطعها من المجلات التى يبيعها هو مشهد يثير احساس الخجل لدى مشاهد السينما الذى يرى الفيلم فى «وسط اجتماعى» أى بين حشد كبير من الغرباء.. وهذا وحده كان سببا لنفور المشاهدين من الفيلم حين عرضه فى السينما، بينما المشاهد نفسه يمكن أن يتقبل المشهد نفسه وهو جالس أمام التليفزيون فى بيته وحده أو حتى وسط عائلته.. فهنا يسترد خصوصيته..

وأيا كانت الأسباب.. فلقد استرد **«باب الحديد»** اعتباره بعد ثلاثين سنة من فشله الذريع الأول.. فهو ما يزال يدرس فى المعاهد .. ويعرض فى التليفزيون.. ويذكر فى الكتب والدراسات.. ويدعى فى المهرجانات.. بل ان برنامجا فى التلفزيون البريطانى وضعه منذ شهور قليلة ضمن أفضل مائة فيلم فى العالم..

ثم ، كأنما أرادت السينما المصرية أن تعتذر بعد ثلاثين سنة عن موقفها من «باب الحديد» فان المخرج محمد أبو سيف، يعد الآن لامتداد جديد «لقناوى» و«ابو سريع» و«هنومة» فى «باب الحديد ٨٠» الذى يكتبه عبد الحى أديب .. والذى يمثله يوسف شاهين وفريد شوقى أيضا.. لنرى ما الذى فعله الزمن بهم بعد كل هذه السنوات.

– مجلة « فن » السنة الأولى – العدد ٤ – سبتمبر ١٩٨٨.

مهرجان الاسكندرية .. جوائز بلا حساب ..

وعشرة أفلام مصرية لا تبشر بأى خير !

أصبح ما يسمى «بانوراما السينما المصرية» جزءا أساسيا على هامش مهرجانى القاهرة والاسكندرية منذ أن أسسهما الراحل كمال الملاخ.. ورغم حكاية «على الهامش» هذه .. ورغم أن مهرجان القاهرة «دولى» بمعنى أنه يعرض أفلاما من كل العالم.. وأن الاسكندرية «اقليمى» لدول البحر المتوسط .. فلقد كانت الأفلام المصرية الخارجة عن البرنامج الأساسى للمهرجانين هى التى تثير الاهتمام الأكبر.. وغالبا الضجة الأكبر أيضا.. لأنها هى الأفلام التى يحضر عروضها النجوم والنجمات بأزيائهم الغريبة التى قد تثير اهتمام الجمهور أكثر من الأفلام نفسها.. ثم لأن جوائزها هى التى تثير الخناقات والمهازل غالبا.. وهى التى توقف المهرجانات نفسها أحيانا!

والفكرة سليمة ومشروعة رغم ذلك.. فلا يمكن تخيل اهتمام بسينما العالم فى مهرجان تقيمه بلد ما.. دون اهتمام بالسينما القومية للبلد نفسه.. خاصة وقد عجزنا حتى الآن عن اقامة مهرجان قومى سنوى للسينما المصرية من خلال عروض فعلية تحضرها الجماهير ويتم من خلاله تقييم حقيقى لمستوى هذه السينما إلا من خلال مهرجان «جمعية الفيلم».. فهو الوحيد الذى تتوافر فيه شروط المهرجان الحقيقى العلنى لا السرى – بمعنى أن تشاهد الجماهير الأفلام فعلا وتشارك فى تقييمها– ثم أنه المهرجان الوحيد الذى يقام بانتظام دقيق كل سنة.. وبلجنة تحكيم حقيقية وأسس موضوعية للجوائز التى يحترمها الجميع. أما باقى المهرجانات والمسابقات فهى وهمية وتقيمها جمعيات وهمية ليست سوى خمسة أشخاص غالبا يجتمعون فى حجرة ما وأحيانا على قهوة ما ويقررون بمزاجهم الشخصى أن هذا أحسن فيلم

وذاك أحسن مخرج.. وحتى مسابقة الدولة الرسمية نفسها لم تنجح حتى الآن فى الانتظام حتى لم يعد أحد يدرى متى تقام ومتى تختفى وعلى أى أساس ..

ومن هنا كانت فكرة كمال الملاخ الذكية فى اضفاء نوع من الاهتمام الجماهيرى والدعائى على مهرجاناته.. فهو يتيح من ناحية للجماهير فرصة مشاهدة عدد من الأفلام المصرية الجديدة التى تعرض عليه لأول مرة.. ثم يتيح من ناحية أخرى للسينمائيين أنفسهم فرصة المنافسة على جوائز يسعون اليها مهما كانت موضوعيتها أو جديتها..

وفى مهرجان الاسكندرية هذا العام كانت المفارقة الكبرى أن يكون الحصول على الأفلام المصرية للاشتراك فى هذه «البانوراما».. أصعب ألف مرة من الحصول على الأفلام الأجنبية.. وبينما كنا طوال شهر كامل قبل بدء الأفلام نتابع عروضا خاصة للأفلام التى وصلت من هذا البلد أو ذاك فى مركز الصور المرئية فيما يسمى «لجنة الاختيار».. لم ننجح إلا فى مشاهدة فيلم مصرى واحد هو **«الدنيا جرى فيها ايه؟»** إخراج أحمد السبعاوى.. ثم أقيم بالصدفة عرض خاص خارج المركز لفيلم **«أيام الرعب»** إخراج سعيد مرزوق.. وطالبنا ألف مرة بعرض بقية الأفلام المصرية فى القاهرة لتتمكن لجنة التحكيم من مشاهدتها فى ظروف ملائمة حيث يستحيل – من التجارب السابقة – مشاهدتها وسط الجماهير أثناء المهرجان نفسه فى الأسكندرية.. فهى الأفلام التى سيجرى عليها التحكيم لتفوز بجوائز يجب أن تكون موضوعية.. ولذلك فان عرضها قبل المهرجان أهم من عرض الأفلام الأجنبية نفسها التى لن تدخل أى مسابقة.. فكان كل ما أمكن تدبير عرضه فى القاهرة بعد ذلك هو فيلم **«كل هذا الحب»** إخراج حسين كمال.. ولكنى كنت قد انسحبت من لجنة التحكيم لعدم توفير مشاهدتنا للأفلام قبل بدء المهرجان.. ولأسباب أخرى طبعا..

ولكن اللوم لا يقع على مسئولى المهرجان فى الواقع هذه المرة.. فلقد قبلوا أيدى – وأحيانا أرجل – جميع منتجى الأفلام المصرية الجديدة لكى يسمحوا ويتعطفوا بعرض أفلامهم فى المهرجان ومع احتمال أن يفوزوا بجوائز اعلانية فى التليفزيون قيمتها ثلاثون ألف جنيه.. لكى نكتشف مهازل مهنية وأخلاقية يصعب تصديقها وهى جزء أساسى من أزمة السينما المصرية نفسها.. فهناك أفلام متوقف تشطيبها لأسباب مضحكة جدا وفى مراحل نهائية لا تحتاج لأكثر من يوم أو يومين لانهائها.. أو لخلاف بين هيئة السينما ومنتج نصاب.. أو لكسل المخرج عن تسجيل الموسيقى

أو انهاء الميكساج .. وكأن الجانب الصناعي من السينما المصرية هو مجرد ورشة لاصلاح السيارات.. فأحيانا الأسطى عوضين له مزاج لتصليح «الشاكمان» وأحيانا ينتظر أن يحضر له الواد بلية الشيشة من قهوة بعرة.. والمسائل هكذا تجرى بالتساهيل والمزاج الشخصي وليست مسألة اقتصادية علمية محسوبة بالورقة والقلم وباليوم بل وبالساعة كما هو مفروض فى أى سينما متحضرة..

أما الجانب الأخلاقى فيتعلق بالأفلام الجاهزة فعلا ولكن التى يخشى أصحابها أن يشتركوا بها فى مهرجان الاسكندرية حتى لا يأخذ مهرجان القاهرة على خاطره.. وساعتها فياداهية دقى.. وهناك الذين تطوعوا بالخوف والنفاق والمجاملة.. وهناك الذين ترددوا وعين فى الجنة وعين فى النار.. وليتهم قالوا كلمة واحدة شجاعة ومستقيمة.. ولكن المنتج منهم الذى لا يدرى أحد كيف دخل ميدان الانتاج بالضبط أو من أى شادر أو دكان بقالة جاء ليلعب فى «حتة السيما».. يوافق ويسحب موافقته كل نصف ساعة بألف حجة كل يوم.. وكادت تحدث بالفعل مهزلة إلا يكون هناك أفلام مصرية فى مهرجان نجح فى أن يحضر أفلاما من الصين بلا أية مشاكل.. ولا أذيع سرا عندما أقول أن مهرجان الاسكندرية بدأ بثلاثة أفلام فقط .. ثم عندما أدرك الجميع أنه أقيم فعلا.. وأنه ينوى أن يستمر وأن ينجح.. بدأوا يلحقون أنفسهم ويرسلون الأفلام لينوبهم شيء من الغنيمة.. ولكن بجهود شخصية أيضا من المخرج أو النجمة .. فالمخرج عبد اللطيف زكى هو الذى حمل فيلمه **«الوحوش الصغيرة»** وجاء به الى الاسكندرية.. والمخرجة ايناس الدغيدى حملت فيملها **«التحدى»** فى سيارتها .. وليلى علوى كانت «اجدع بنت» فى المهرجان كله حيث ظلت تذهب وتجيء بين القاهرة والاسكندرية عدة مرات حتى حملت فيلمها «كل هذا الحب» فى سيارتها لتضمن عرضه فى المهرجان. ولم يكد اليوم الأخير ينتهى حتى كانت عشرة أفلام جديدة قد تزاحمت فجأة على مهرجان لم يكن أحد يريد الاقتراب منه !

ونتيجة لهذه الازمة التى لم تحل إلا فى اللحظة الأخيرة.. وصلت للمهرجان عشرة أفلام مصرية.. فعرض المهرجان الأفلام العشرة كلها «بعبلها».. وهذا شيء لا يحدث فى أى مهرجان.. فلابد أن تكون تصفية لإختيار الأفضل.. لأن مجرد اشتراك الفيلم فى المهرجان يعنى أنه على قدر ما من التميز حتى لو لم يفز بأية جائزة.. ولذلك تمنح بعض المهرجانات شهادة أو «دبلوم» اشتراك لكل فيلم تعنى فى حد ذاتها أنه فيلم على مستوى جدير بدخول المهرجانات.. ولكننا هنا أيضا لا يمكن أن نلوم مسئولى

المهرجان على اشراك الأفلام العشرة التى استطاعوا تدبيرها بشق الأنفس.. فهذا نفسه عدد قليل جدا ويضم مع ذلك أفلاما لا تستحق العرض حتى على قارعة الطريق.. وببلاش.. بل ومع تقديم مشروب مجانى وشيشة عجمى لكل متفرج.. ولكن هذا هو مستوى السينما المصرية الآن.. فاذا كانت هذه الأفلام العشرة مؤشرا له .. فهو مستوى هزيل ومحبط بما لا يمكن تصديقه.. وحتى مع الأسماء الكبيرة التى يدهشنا المستوى الذى تراجعت اليه.. وقد يكون هذا هو السبب المنطقى لهزال النتائج التى توصلت اليها لجنة التحكيم وهى تبحث عن الأفضل من بين كل ما هو سيء.. وهى اذا كانت قد منحت جوائز لأسباب لا علاقة لها بالسينما.. فلأنها ضمت بين أعضائها أشخاصا لا علاقة لهم بالسينما ولا يمكن إلا بقدر هائل من الجرأة – بل والصفاقة – وضعهم جنبا الى جنب مع صلاح أبو سيف.. كما أن على هذه الجمعية أن تضع حدا لمسألة إغراق كل من يحضر المهرجان بما يسمى شهادات التكريم أو التقدير أو أيا كان الاسم.. حين نكتشف أن كل ممثلة أو ممثل فاز «بورقة» تتحول عند الناس بل وعند الممثلين أنفسهم الى جائزة وخارج نتائج لجنة التحكيم الرسمية بكل عيوبها.. وبحجة أن الجمعية من حقها منح جوائزها مجاملة لعلاقة بعض أعضاء الجميعة ببعض النجوم.. فهذه هى المهزلة نفسها التى أوقفت نفس المهرجان آخر مرة.. ومع ذلك يبدو البعض مصرين على ألا يستفيدوا من أخطائهم وعلى أن يفسدوا فى آخر لحظة الجهد الهائل والجيد فعلا الذى بدأوه.. باللمسة الأخيرة الحمقاء !

وتبقى الملاحظة المدهشة على لجنة التحكيم وهى أنها لم تكن قد استقرت حتى آخر لحظة على أسس وقواعد ثابتة ومستقرة للجوائز.. فهل تكتفى بتقسيم مبلغ الجوائز الاعلانية فى التليفزيون على عدد من الأفلام.. أم تمنح أيضا جوائز شرفية – بلا نقود – لفروع الفيلم السينمائى المختلفة من إخراج وسيناريو وتصوير وتمثيل ومونتاج وخلافه.. وصحيح أن الجائزة الاعلانية هى التى تحفز المنتج على ارسال فيلمه .. ولكن الغريب أن تتم مكافأة المنتج وحده على حساب الفنانين الحقيقيين الذين صنعوا له هذا النجاح من كاتب سيناريو الى مخرج الى ممثل.. فهذا التقييم الفنى السليم لكل عناصر الفيلم هو الذى يخلق نوعا من المنافسة والرغبة فى التجديد ويفرق بين الجيد والرديء ولا يكلف فى نفس الوقت سوى مجرد ورقة.. ولكن الغريب أيضا أن مهرجان الاسكندرية بعد أن كان قد استقر فى سنواته السابقة



«سرقات صيفية» - إخراج يسرى نصر الله - ١٩٨٨

على هذه الجوائز للفروع التى كانت قد حققت تقدما كبيرا وموضوعيا فى آخر أعوامه.. عاد ليلغيها هذا العام بدلا من أن يتقدم أكثر نحو تقاليد ثابتة.. ولكى يغدق فى نفس الوقت بشهادات تقدير على الجميع بحجة أن من حق الجمعية أن تكرم من تشاء.. ولكى تسيح المسألة تماما بين الفائز والخاسر وتفقد أى جائزة قيمتها.

أما الأفلام المصرية العشرة المشاركة فى المهرجان.. فلقد شاهدت ثمانية منها ولم أشاهد فيلمين هما **«كل هذا الحب»** لحسين كمال و **«قضية حب»** للنبوى عجلان.. ولا يتسع المجال هنا بالطبع إلا للملاحظات العامة حولها:

● أهم التجارب الجديدة فى المهرجان كله بلا جدال هى فيلم **«سرقات صيفية»** أول أفلام المخرج الشاب يسرى نصر الله وهو مغامرة جريئة على أكثر من مستوى.. فلقد تم انتاجه بميزانية ضئيلة وخارج نطاق الانتاج التجارى التقليدى القائم على نظام النجوم والأسماء فلم يعتمد على نجم واحد.. بل على عدد من الشباب غير المحترفين والذين يقف معظمهم أمام الكاميرا لأول مرة.. ومع تصوير الفيلم على شرائط ١٦ ميللى وتكبيره بعد ذلك الى ٣٥.. وهى تجربة قال مدير تصوير الفيلم الفنان رمسيس مرزوق أنها وفرت نصف التكاليف.. ولكن الأهم من ذلك أن المخرج



«أيام الرعب» - إخراج سعيد مرزوق - ١٩٨٨

الشاب يقدم فيها تجربته الشخصية لعائلة من أصل ارستقراطى تفقد أرضها بقرارات التأميم وموقفها بالتالى من ثورة يوليو ومتغيرات هذه الفترة.. وفى صياغة جديدة مختلفة عن البناء التقليدى للفيلم المصرى ولكن بمستوى فنى متقدم حقا للمخرج الشاب فى أول أفلامه يتأثر فيه الى حد كبير بأسلوب يوسف شاهين.. وهو فى النهاية نوع ذاتى وخاص جدا من السينما لا أعتقد شخصيا أنه نوع السينما المطلوب الآن فى ظروف السينما المصرية وظروف المتفرج المصرى التى نعرفها جميعا.. ولكنها مغامرة شابة جميلة على المستوى السينمائى والانتاجى تكسر الاشكال التقليدية المتحجرة للفيلم المصرى وتستحق الحماية لأن من حق كل المدارس والتيارات الجديدة أن تعبر عن نفسها وتأخذ فرصتها.. والمثير حقا أن يلقى «سرقات صيفية» تجاوبا واهتماما فى مهرجان الاسكندرية لم نكن نتوقعه لغرابة أسلوبه على المتفرج المصرى.. ولكن يبدو أنه «زهق» هو أيضا وأصبح يبحث عن أى جديد !

● التجربة الهامة الأخرى فى أفلام المهرجان هى فيلم سعيد مرزوق الجديد **«أيام الرعب»** وهو فيلم مثير على مستوى الشكل والمضمون مثل كل أفلام سعيد مرزوق التى لابد أن تثير الجدل فهو مخرج «سينمائى» حقا.. بمعنى أنه من القلائل الذين

يتعاملون مع السينما باعتبارها سينما أولا.. أى صورة وحركة وتكوين وايقاع وشريط صوت.. وليس باعتبارها مسرحا أو مسلسل فيديو قائما على الحوار والحركة الجامدة وفقدان أبجديات السينما.. وكل أعمال سعيد مرزوق ومن أول لحظة تؤكد أنه مخرج موهوب حقا ولكن مقل فى العمل لأسباب لا ندريها.. وهو فى «أيام الرعب» يقدم رؤية سينمائية متقدمة جدا ولكن مع نص مسرحى أو تليفزيونى جامد فى أفضل الأحوال.. ورغم أنه يحصر نفسه فى مكان واحد ضيق فى حى شعبى ذى طابع شرقى أو اسلامى هو حى الحسين ومع نص لا يتيح إلا قدرا محدودا جدا من الحركة والتنوع.. إلا أن سعيد مرزوق يصنع المستحيل لاستخلاص كل امكانيات السينما والحركة والتكوين والاضاءة مع مصور موهوب هو طارق التلمسانى لتوظيف جماليات الجو الشعبى العتيق والمختنق.. ومع لقطات خارجية محدودة فى جو الصعيد لا يمكن فصله عن «مومياء» شادى عبد السلام.

ولكن المشكلة فى «أيام الرعب» هى أولا فى أسلوب السيناريو الذى كتبه يسرى الجندى فظل نصا صالحا لمسرح السامر أو لسهرة تليفزيونية فى أحسن الأحوال مثل «.....» لسعيد مرزوق نفسه أكثر من صلاحيته للسينما ورغم كل ما حاوله المخرج .

والمشكلة الثانية هى فى الدراما.. فنحن أمام شخصية واحدة فى موقف واحد لا يتطور طول الوقت.. هو موقف رعب البطل من كل ما حوله فى انتظار الشخص القادم لأخذ ثأره من الصعيد وحيث بذل محمود ياسين كل ما بوسعه كممثل يجيد حرفته لكى يعبر عن مشاعر داخلية صعبة لم يترك له النص وسيلة لإخراجها سوى المونولوجات الطويلة التى يكلم فيهانفسه.. هو أسلوب مسرحى عاجز تكرر كثيرا حتى تحول الى الاضحاك فى مواقف تراجيدية.. خاصة ونحن أمام مجموعة مواقف فرعية ثابتة تتكرر عدة مرات بلا أدنى تغيير أو اضافة درامية.. موقف المرأة الفاتنة هياتم التى تغرى البطل كل مرة فيرفضها بلا سبب مفهوم ولا يتطور.. وموقف الصعيدى الآخر أحمد بدير المرعوب هو الآخر من الثأر والذى يصرخ طول الوقت «الصعايدة وصلوا».. ثم موقف الأم المعترضة على حب ابنتها لهذا الشاب المجنون – ولها حق – والبنت مصممة وأبوها يتفرج.. وكلها مواقف ثابتة تتكرر عدة مرات حتى الملل بلا أى تصعيد فى نسيج درامى أجوف ملىء بالثرثرة.

والمشكلة الثالثة فى «أيام الرعب» هى فى المضمون .. فالفيلم باسم الرمز يعزل

شخصياته تماما عن العالم الحقيقى فى جو شرقى دينى لا يمارس الناس فيه أى عمل ويبدو الجميع فيه متفرغين تماما لنشاط واحد هو الدروشة والاذكار التى لا تنتهى.. حتى لنندهش ماذا يفعل هؤلاء الناس لكى يأكلوا باستثناء الخباز.. والشخصيات كلها فى حالة «دهولة» مقصودة حتى الأب صلاح ذو الفقار بلحيته الغريبة المخططة بالأبيض والأسود وعباءته الدينية.. وحتى لحظة الصدام النهائى مع الموت القادم من الصعيد حيث يقتل محمود ياسين رمز الخوف ويرقد الى جانبه فى زحام الجو الدينى أيضا فلا نعرف الى أى شىء يرمز هذا أو ذاك.. فاذا كان الفيلم يشير الى غريزة الخوف المتأصلة فى التاريخ المصرى منذ أيام الفراعنة والمماليك.. فإن الثأر ليس هو أفضل تعبير عن هذا الخوف لأنه مشكلة «صعيدية» خاصة جدا.. وجذور الخوف والأعمق والاعرض هى جذور سياسية واجتماعية أكبر من الثأر ولم يقترب منها الفيلم ..

وصحيح أن هناك تجسيدا مركزا لجو «الدروشة» الذى يغرق فيه الجميع كما قال سعيد مرزوق نفسه فى ندوة فيلمه فى الاسكندرية.. ولكن ربط الفيلم بفيلمه السابق «انقاذ ما يمكن انقاذه» الذى يدعو بوضوح الى الحل الدينى يفرض سؤالا عن موقفه هو من هذا الجو.. فهل هو معه أم ضده بالضبط ؟

● وحول موضوع الدين أيضا يدور فيلم **«الملائكة لا تسكن الأرض»** للمخرج سعد عرفة.. ولكن من موقف أكثر وضوحا وجرأة.. حين يقتحم المنطقة الشائكة التى تحوم حولها بعض أفلامنا برعب أو ميوعة أشرف منها عدم الاقتراب أصلا.. فيفضح التيارات المتطرفة التى تفرض نفسها بالارهاب على الشباب لتقدم لهم صورة شائهة عن الدين والدنيا معا وتكفر وتجرم وتحل دم كل من يخرج عليها.. ومن خلال حيرة الشاب البرىء المثالى ممدوح عبد العليم الذى ينشئه أبوه الذى يستغل ادعاءاته الدينية فى جو أقرب الى الجحيم يضلل أفكاره ويحطم عواطفه ويكاد يحطم حياته كلها.. بينما الأب الكاذب يتستر بهذا الادعاء على تجارته فى المخدرات وحياته المليئة بالملذات.. ويدين الفيلم بقسوة وجرأة جريمة هذه التيارات الكاذبة على الشباب بما يستحق التحية حقا على هذه الكلمة الشجاعة التى تقال فى ظروف صعبة ومحفوفة بالمخاطر.. ولكن الأفكار وحدها لاتكفى فى السينما.. ولذلك تحيرنا إلى أقصى الدوافع الحقيقية التى أقنعت لجنة التحكيم بمنح هذا الفيلم أى جائزة وهو الذى يطرح أفكاره الصحيحة هذه بشكل خاطىء وشديد الركاكة والمباشرة والتخبط على



«الدنيا جرى فيها إيه» - إخراج أحمد السبعاوى - ١٩٨٨

المستوى السينمائى وبما يمكن أن يكون ضد الفكرة الصحيحة والجريئة نفسها حين ينفر منها.. فأجمل أفكار العالم تقتلها السينما الرديئة.. ويظل البحث جاريا عن السبب الحقيقى لمنح هذا الفيلم أى جائزة.. ولكنه سبب لا علاقة له بالسينما بأى حال !

● وهذا هو نفس ما يقال عن فيلم **«الدنيا جرى فيها إيه»** لأحمد السبعاوى الذى يطرح أفكارا صحيحة عن تغير المعايير والقيم فى مجتمع الانفتاح.. وحيث يعود الدكتور الشاب فاروق الفيشاوى من أمريكا بثقافته الرائعة وحقائبه المليئة بالكتب.. ليجد أن كل ما تركه قبل أن يرحل قد انقلب الى الأسوأ وسادت قيم التجار والأفاقين و«العجلاتية».. واشترت حتى قيم الحب والعلاقات العائلية.. ولكن الكوميديا فى هذا التناول الفج والمباشر تتحول الى استظراف كاريكاتيرى سمج.. ويكفى أن مشهد الحب الختامى فى الفيلم بين فاروق الفيشاوى وميرفت أمين يدور وسط مياه المجارى حتى نشم نوع الرائحة التى تفوح من الأفكار الجيدة حين تتناولها «سينما المجارى»!



«الدنيا على جناح يمامة» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٨

● ويدهشنا إلى حد الصدمة فيلم **«الدنيا على جناح يمامة»** حين نقرأ عليه اسم عاطف الطيب مخرجا ووحيد حامد كاتبا للسيناريو.. وليس صحيحا أن أحدا ينتظر منهما أن يقدما **«البرىء»** أو **«ملف فى الآداب»** فى كل مرة كما عقب وحيد حامد عقب ندوة فيلمه مع جمهور للمهرجان.. فإن فى وسعهما أيضا أن يقدما الكوميديا الخفيفة بشرط أن تكون كوميديا فعلا وأن تكون جديرة بأسماء صانعيها.. وإلا فما الذى «يحشر» مخرجا جيدا حقا مثل عاطف الطيب فى نوع من السينما لا يجيده ولا يضيف إليه شيئا بل ويسحب من رصيده ؟.. وما الذى يقوله وحيد حامد بالضبط بعد أن وصل الى مرحلة النضج والوعى و «الاستقرار» وقدم أعمالا قوية وعميقة فرضت احترامها على الجميع.. فهل هى مشكلة الفتاة الشريفة التى تعود بملايينها الى بنك مصر فى الوقت الذى يهرب الجميع أموالهم إلى خارج مصر ومع ذلك نرى ذات مرة لافتة «بنك القاهرة» فى غلطة لا أدرى كيف وقع فيها الجميع... أم مشكلة سائق التاكسى الشريف الذى يتخانق طول الوقت مع زوجته على الطبيخ الغامق والفاتح ويكرر فيها محمود عبد العزيز نفس التمثيل «الظريف» ونفس الضحكة ليحلف لنا على المصحف أنه نجم كوميدى أيضا مع أننا تأكدنا من ذلك من زمان ..

أم أنها مشكلة البنت التى تبحث عن حبيبها القديم الذى وضعوه فى مستشفى المجانين فإذا بنا نعود الى اسماعيل ياسين فى مشهد تهريب يوسف شعبان من المستشفى والممثل الذى يلعب دورين ومع بعض المعارك والمطاردات العبيطة؟.. فالاعتراض إذن ليس على أن يقدم عاطف الطيب فيلما خفيفا ولكن أن يجيد حتى تقديمه بمنطق جدير به وبنا.. ثم أن يعيد وحيد حامد النظر فى مسألة تحويل المسلسلات الاذاعية إلى أفلام أو العكس.. فالدنيا ليست على جناح يمامة فقط ولكنها مليئة بالأجنحة!

● أما كاتب السيناريو مصطفى محرم فكانت له ثلاثة أفلام فهمت عندما شاهدتها سر المقال العنيف الذى كتبه فى عدد «الهلال» الأخير ومسح فيه بالأرض كل نقاد السينما الذين لم يعترف بواحد منهم على الاطلاق.. ورغم أننى اتفق شخصيا مع معظم ما جاء فى المقال إلا أننى كنت أفضل أن يبذل مصطفى محرم نصف هذا الجهد الذى بذله فى تحليل النقاد والاستعانة بأقوال «الخبراء الأجانب» فى قواعد النقد السينمائى.. فى تحليل ومراجعة أفلامه هو شخصيا ومحاولة الاستفادة بنفس الخبراء الأجانب فى فن كتابة السيناريو السينمائى.. ولو أننى واثق أنه لن يفعل.. لأن هذه «الدراسة» يمكن أن تعطله عن كتابة فيلم جديد..

فالأفلام الثلاثة فقط التى رأيناها له بالصدفة فى مهرجان واحد تؤكد أن الكاتب الشاب الموهوب الذى بدأ مع بدايات السينما الجديدة فى مصر منذ نحو خمسة عشر عاما وقدم عددا من الأفلام الجيدة مع معظم المخرجين الشبان.. هو كاتب حرفى ممتاز يجيد صنعته حقا.. ولكن موهبته بدأت تذبل شيئا فشيئا لتحل محلها الصنعة الاستهلاكية السهلة فأصبح أكثر كتاب السيناريو غزارة واستعدادا لكتابة أى عمل من أى نوع وفى أى اتجاه ودون ايمان شخصى بأى فكرة أو أى موقف ولكن حسب مواصفات «الزبون» والجمهور.. والكارثة أنه يصنع هذا كله بشطارة متمكنة وبأقل قدر من السينما .. فالأفلام الثلاثة قائمة على الحوار والانتقالات التقليدية المملة والمكررة ومع عدم ترك أى مساحة للصورة أو الحركة.. فإذا ما «نام» الفيلم وافتعل الحركة.. فهى حركة بلهاء يمكن أن تتكرر عشر مرات بحذافيرها وحول موقف واحد فى الفيلم الواحد..

فى فيلم **«ياعزيزى كلنا لصوص»** مثلا لا نجد من علامات الحركة سوى مشهد واحد لسعيد صالح يسرق شيئا من هذه الشقة أو تلك وبنفس التكنيك.. ثم رحلة الى



«ياعزيزى كلنا لصوص» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٨

روما لبيع قلادة كان يمكن أن يتم فى القاهرة.. أما الباقى كله فمشاهد حوار تبدأ من شتم ثورة يوليو التى فرضت الحراسة على «أولاد الناس» فحولتهم - ياعينى - الى شحاتين ثم الى حرامية فى لعبة ذكاء سمجة بين حرامى وحرامى وفى ظروف الانفتاح التى استهلكت فى السينما ودون أن نعرف ما هو ارتباطها الزمنى بفرض الحراسات ودون أن نعرف - وهو الأهم - أين يقف فيلم أحمد يحيى بالضبط مع من ضد من وما هى ضرورة حشر الثورة والانفتاح إذا كانت المسألة كلها تتحول بعد ربع ساعة فقط الى مجرد صراع ذكاء حول قلادة مسروقة من عائلة ارستقراطية بين مجموعة حرامية.. ولمجرد تأكيد فلسفة احسان عبد القدوس الشخصية التى ترى أننا كلنا حرامية.. فما هو معنى أو حجم عبقرية هذه الأفكار أصلا ؟

● وفى فيلم ايناس الدغيدى **«التحدى»** تتقدم تكنيكيا كمخرجة ولكن مع قدر كبير من الثرثرة حول المرأة الشهيدة كعادتها فى أفلامها الثلاثة وسط مجتمع كامل من الرجال المتوحشين الفاسدين الطغاة والخونة يحاولون حرمانها من طفلها بنذالة وجبروت حتى أن الطاغية فريد شوقى يحشد كل قواته وبنادقه وكلابه البوليسية

لمحاصرة امرأة غلبانة هى نبيلة عبيد التى لعبت دورا جيدا هى وفاروق الفيشاوى حول قضية كان يمكن أن تكون انسانية لولا أساسها الواهى من البداية !

● أما فيلم عبد اللطيف زكى **«الوحوش الصغيرة»** فهو نموذج للادعاء والافتعال وركوب موجة النقد الاجتماعى من خلال قضايا وهمية تتصور أنها جادة وجريئة وعميقة وهى ليست سوى «قصاقيص» سطحية ساذجة عن شبان منحرفين وكبار فاسدين حول قصة حب من العالم الآخر بين المرأة الجميلة الشريفة والشاب المثالى الذى يخطب باستمرار بمانشيتات الصحف عن الانحراف والتى لا يمكن أن تقنع أحدا وفى سينما ركيكة ومباشرة تدفع الى الزهق والملل حيث تحس أن الجميع كذابون ويضيعون وقتك حتى تكره حياتك.. وهذا هو نوع السينما التى يكتبها مصطفى محرم فى ثلاثة أفلام لابد أن له عشرة غيرها فى السوق.. فإذا كان النقاد كلهم سيئين.. أليس لأنهم نتاج هذه السينما البشعة ؟.. وألسنا يا عزيزى كلنا «حلنجية»؟!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٨/٩/٢٤.

«التحـــدى».. !

كيف تنجو سينما المرأة من كراهية الرجل ؟

منذ أن بدأ يصبح هناك ما يسمى «سينما المرأة». فى مصر أيضا.. حيث هناك المرأة المخرجة والمرأة التى تكتب السيناريو سواء للسينما أو للتليفزيون .. فضلا عن المرأة التى تمثل طبعا.. والأنظار مركزة على المخرجة الشابة إيناس الدغيدى بالذات.. ليس لأنها السيدة الوحيدة التى تخرج الأفلام فى مصر الآن .. فهناك أيضا نادية حمزة ونادية سالم التى أخرجت فيلما روائيا واحدا هو **«صاحب الادارة بواب العمارة»** ثم توقفت لسبب مجهول.. وليس إيناس الدغيدى هى أكثرهن إخراجا.. فإنها لم تخرج حتى الآن إلا ثلاثة أفلام بينما أخرجت نادية حمزة ضعف هذا العدد. وإنما لأن أفلام ايناس الدغيدى الثلاثة استطاعت أن تثير الاهتمام النقدى أكثر.. ربما لأنها أكثر تمهلا وعناية فى اختيار موضوعاتها وربما أكثر تقدما من ناحية المستوى الفنى نفسه.. وربما أيضا لأنك تحس فى أفلامها بالحس النسائى فى تناول موضوعاتها وشخصياتها بحيث تقول على الفور : «هذه فعلا وجهة نظر امرأة.. فى الرجل!».

والغريب ان إيناس الدغيدى - المخرجة الهيفاء ممشوقة القوام شديدة الجاذبية - تحاول أن تنفى عن نفسها هذه «التهمة» بكل شكل وفى كل مناسبة.. وفى ندوة لمناقشة آخر أفلامها **«التحدى»** بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الذى أقيم من عدة أسابيع. قالت بثقة إنها لا تؤمن بأن هناك ما يسمى «سينما المرأة» و«سينما الرجل» أو «أدب المرأة وأدب الرجل» وإنما هى مجرد تقسيمات نوعية من اختراع الرجل نفسه «ليناوش» بها المرأة ويختلق معها معركة بين الوقت والآخر ..

ووجدت نفسى ارد عليها فى نفس الندوة مندهشا من نفى «تهمة» ليست تهمة بل هى واقع معروف فى السينما العالمية كلها حيث تخرج النساء أفلاما متميزة تماما عن أفلام المخرجين الرجال ومنذ ايدا لوبينو فى امريكا إلى مرجريت فون تروتا ونارين ترانتنيان فى فرنسا وليليانا كاكانى فى ايطاليا وعشرات غيرهن.. وكلهن سيدات لم يمارسن الإخراج من باب النزوة أو المغامرة .. وانما لأن لدى كل منهن رؤية لمشاكل المرأة تريد أن تعبر عنها بحسها الأنثوى.. لأن هناك مشاعر داخلية عميقة وقد تكون بسيطة جدا رغم ذلك – تدركها المرأة بالتأكيد أكثر من الرجل.. رغم كل الأفلام التى أخرجها الرجال عن مشاكل النساء.. ورغم اعترافنا بأن مشاكل المرأة هى جزء من مشاكل الإنسان عموما فى أى مجتمع : المرأة والرجل معا .. وفى المجتمع المصرى بالتحديد فإن المرأة تعانى من مشاكل فى البيت والعمل وتربية الأطفال وعلاقتها بمجتمع الرجال وكيف ينظرون لها .. فإذا لم يتوفر هذا «الحس النسائى» فى الأفلام التى تخرجها النساء.. فإن هذه تكون هى الكارثة.. والا فما الفرق اذن بين تناول المرأة لمشاكلها وأحاسيسها .. وتناول الرجل ؟

وسواء اعترفت إيناس الدغيدى بهذا الحس الأنثوى أو لم تعترف.. فإنه موجود فى أفلامها بوضوح حتى لو لم تدركه.. فهى تقدم علاقة الرجل بالمرأة من موقف اتهام واضح وصريح وباعتبار المرأة مظلومة ومخدوعة ومجنيا عليها دائما..

فى فيلمها الأول **«عفوا أيها القانون»** تفاجأ نجلاء فتحى الأستاذة الجامعية بأن زوجها العابث يخونها مع هياتم.. فترى أن من حقها أن تقتله بالرصاص بعد أن ضبطته بالجرم المشهود.. مادام القانون يسمح للرجل بنفس الانتقام من زوجته لو ضبطها فى نفس الموقف.. فيخرج بريئا بحجة الدفاع عن الشرف.. والفيلم يطالب للمرأة بنفس الحق.. وقد يكون المطلب منطقيا من وجهة النظر القانونية.. ولكن هناك ما هو أكثر أهمية حين نطالب بالمساواة بين المرأة والرجل.. من مجرد حق اطلاق الرصاص على الأزواج فى حالة الخيانة .. اليس كذلك ؟

وفى فيلمها الثانى **«زمن الممنوع»** تتعرض الطالبة الجامعية ليلى علوى لخطر ادمان المخدرات الذى يدمر حياتها والذى قادها اليه بعض أصدقائها من الشباب المنحرف.. لتكتشف أن أباها الوجيه الامثل إيهاب نافع هو تاجر المخدرات شخصيا .. فالمرأة هنا أيضا هى ضحية عالم الرجال الظلمة الفاسدين .



«التحدى» - إخراج إيناس الدغيدى - ١٩٨٨

أما الفيلم الثالث الجديد لايناس الدغيدى بعنوان «التحدى» فيلخص موضوعه من أول مشهد وحتى قبل بداية العناوين.. فالزوجة الأم تضبط زوجها فى حالة خيانة أيضا – لاحظ أن كل الرجال خونة وقليلو الادب ولابد أن تبدأ كل مشاكل المرأة من هذه النقطة ! – وبعد معركة غير متكافئة تطعن نبيلة عبيد الزوجة المظلومة زوجها الفاسد بسكين فتقتله.. وتذهب الى السجن تاركة طفلها الصغير فى حضانة جده الاقطاعى القوى «المفترى» فريد شوقى الذى يشحن الطفل بكراهية أمه..

ويتصدى المحامى الشاب التعيس فاروق الفيشاوى للدفاع عن المرأة المظلومة ويتمكن من تبرئتها لتخرج من السجن وتحاول بدء الحياة من جديد.. وفى معركة شرسة وغير متكافئة أيضا مع الجد الشرس الشرير فريد شوقى تحاول استرداد طفلها.. فى الوقت الذى تكون عواطفها قد مالت للمحامى الشاب الذى يهجر خطيبته وابنة عمه من أجلها .. فيتحد العم مع الجد ضد هذه العلاقة الجديدة.. وضد أن تسترد الأم طفلها.

والقضية عادلة وانسانية فعلا وتثير التعاطف مع أم مظلومة تحاول استرداد طفلها.. ولكن السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم يحاول صنع فيلم بكل المغريات

المثيرة تجاريا.. فيتحول الفيلم فى نصفه الثانى الى فيلم بوليسى.. تتصارع فيه الأم ومحاميها الشاب الذى أحبها من ناحية.. والجد الاقطاعى الشرس مع عم المحامى الذى يثأر لإبنته من ناحية أخرى.. فهى معركة الكبار الاقوياء اذن الذين يملكون كل القوى ضد الصغار الضعفاء المظلومين.. وهذا هو «التحدى» النبيل الذى تقبله أم من أجل استرداد طفلها .

ولكن الفيلم جريا وراء الاثارة .

– مجلة «أسرتى» – ١٩٨٨/١٠/١٥.

بعد ١٧ سنة على عرضه

«ثرثرة فوق النيل»

.. ثرثرة تحت الابتذال

يمكن اعتبار الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ تاريخا لمراحل وتحولات اجتماعية هامة فى المجتمع المصرى منذ العشرينيات والثلاثينيات.. وأيا كان قرب هذه الأفلام أو بعدها عما أراد نجيب محفوظ نفسه قوله .

ولكن أخطر هذه المراحل فى التاريخ المصرى القريب هى بلا شك مرحلة ما بعد هزيمة ٦٧..

ولكن لأن أدب نجيب محفوظ نفسه ليس موضوعنا هنا بالطبع.. فأننا نلاحظ هذا الموقف من مراجعة وتأمل ما حدث بعد هزيمة ٦٧ ويتجلى فى أربعة أفلام على الأقل مأخوذة عن رواياته : **«الكرنك»** : إخراج على بدرخان وتمثيل سعاد حسنى ونور الشريف وتحية كاريوكا ومحمد صبحى عام ٧٦. **«ميرامار»** : إخراج كمال الشيخ وتمثيل شادية وعماد حمدى ويوسف وهبى ونادية الجندى عام ٦٩. **«ثرثرة فوق النيل»** : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزى وعماد حمدى وعادل أدهم وميرفت أمين وسهير رمزى عام ٧١ .. **«الحب تحت المطر»** : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزى وعادل أدهم وميرفت أمين وماجدة الخطيب عام ٧٥ ..

ومن الطبيعى أن يتفاوت موقف كل فيلم من هذه الأفلام من ثورة يوليو وهزيمة ٦٧ من ناحية.. ثم علاقة الفيلم برواية نجيب محفوظ نفسها المأخوذ عنها، ومدى أمانته وموضوعيته فى التعبير عن فكر صاحبها، حسب رؤية صانعى الفيلم من منتج الى مخرج الى كاتب سيناريو ..

فالبعض كانوا ينقدون تلك المرحلة بايجابياتها وسلبياتها من داخل هذه المرحلة نفسها وباعتبارهم من أبنائها الذين يحاولون باخلاص وتجرد أن يعيدوا تأمل التجربة. بينما البعض الآخر لم يكن يعنيهم من نجيب محفوظ سوى مجرد الخيط القصصى الذى يمنحهم الفرصة الهائلة لصنع مادة مثيرة صاخبة ينتقدون فيها المرحلة والثورة وعبد الناصر جميعا، وبلا أى قدر من الجدية أو الموضوعية إن لم يكن بدافع من السخرية والحقد وتصفية الحسابات.. وطالما أن موقف نجيب محفوظ نفسه سلبى تماما ، ليس فقط تجاه مرحلة تاريخية عاصرها وفهمها جيدا ويؤمن بها بلا شك بل حتى تجاه رواياته التى تنقطع علاقاته بها بمجرد بيعها للسينما ؟!

وفيلم **«ثرثرة فوق النيل»** الذى أخرجه حسين كمال عن سيناريو ممدوح الليثى وعرض عام ١٩٧١ ينتمى بالتأكيد الى النوع الثانى من هذه الأفلام التى تتعرض لمرحلة ما بعد هزيمة ٦٧.. وترجع بأسبابها بالطبع – حتى لو لم تقل ذلك مباشرة – الى ثورة يوليو لكى تنتقدها بشدة باعتبارها المسؤولة عن كل ما حدث من كوارث .

وعماد حمدى هو الشخصية المحورية فى هذا الفيلم الذى نتابع كل شىء من وجهة نظره.. رغم أن الفيلم يقدمه رجلا غائبا عن الوعى غارقا فى المخدر طوال الوقت.. ومن أول لحظة.. وهذه الملاحظة تحدد فى ذاتها موقف الفيلم من موضوعه من البداية..

ونحن نرى هذا الرجل يهيم على وجهه فى شوارع القاهرة وهو يحدث نفسه معلقا على كل ما يرى أحيانا بصوت مسموع.. وأحيانا بلا صوت، فيما يعرف «بالمونولوج الداخلى»..

والشخصية حقيقية لرجل نعرفه جميعا فى الستينيات والسبعينيات.. كان يجوب شوارع «وسط البلد» ويطوف بالمقاهى.. يلبس ملابس مهلهلة وإن كانت تنم عن أنه كان موظفا محترما أو مثقفا يوما ما، وقبل أن يفقد عقله ويهذى بصوت عال منتقداً كل شىء فى غضب وبعبارات غير مفهومة غالباً.. وأصبح شخصية معروفة فى القاهرة كلها حتى كان أقرب الى «الرمز» للمثقف الغاضب الذى فقد عقله، تحت وطأة حدث هائل لا يعرفه أحد على وجه التحقيق.. ولكنه حدث يمكن التعاطف معه ومع ضحيته على أى حال، لأنه يحمل جزءا من المثقفين جميعا.. الذين يريدون أن يعلنوا غضبهم بصوت عال فى الشوارع أيضا.. ولكنه الوحيد الذى تجرأ على ذلك بالنيابة عنهم.

ولقد رأيت شخصيا هذا الرجل كثيرا، كما رآه غيرى «من صعاليك وسط البلد» ثقفين في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. وأعتقد أنه كان جزءا أساسيا من لامح تلك الفترة التى كانت تغلى فى داخلنا جميعا أبخرة الغضب والبحث عن شىء منعنا من الجنون الذى اقترب منه الكثيرون بدرجة أو بأخرى.. وكان الرجل فى عاجة الى عبقرى مثل نجيب محفوظ ليلتقطه ويحوله الى هذا الرمز الفنى الذى يقول ن خلاله الكثير ..

والرجل الذى يضيع فى بحر الشارع المكتظ بالرجال والنساء والدكاكين والحركة يعلق متسائلاً «هم عاملين فى نفسهم كده ليه؟.. ده عرض أزياء؟.. تشكيلة؟.. ليه الستات بتتذوق كده بره البيت..»؟

ثم يرى فتاة جميلة تتأبط ذراع رجل فيعلق ساخراً : يبقى عنده الثروة ده كلها ويتمتع بها لوحده؟ يبقى أنانى.. لازم يتمتع بها الناس معاه.. راجل شهم»؟!

ويصل الى «عوامة» راسية على شط النيل ليجلس لتدخين الحشيش عند رجل يحترف ذلك.. ونفهم أنه «زبون» دائم عنده.. فهو يشكو له من أن «تعميرة امبارح ماكنتش ولابد..» فيدافع بائع المخدرات عن نفسه قائلا : «دول بيغشوا كل حاجة.. يعنى جت على ده .. »؟

وفى المشهد التالى يعبر عماد حمدى ميداناً صاخباً أخرج فيه العمال باطن الأرض فى حفرة كبيرة عرقلت المرور.. فيعلق بصوت «منولوجه» الداخلى الذى لا يكف عن انتقاد مظاهر الحياة اليومية : «لازم فحت جديد كل يوم.. مرة علشان الكهرباء.. مرة علشان الميه.. ومرة علشان التليفون.. ليه مايبقاش فيه لجنة تخطيط تفحت مرة واحدة..؟ يمكن الواحد غلطان ولجنة التخطيط هى اللى صح..»؟!

ونتابع عماد حمدى بعد ذلك الى مقر عمله لنكتشف أنه «أنيس زكى» الموظف بوزارة الصحة الذى يمارس عمله فيما يشبه الغيبوبة.. فرئيسه يوبخه على اهماله بينما هو يرى رئيسه هذا، وكما تخيله، التوقيعات المكتبية تغطى وجهه فى تعبير سينمائى ذكى فعلاً..

وعندما يكلفونه بكتابة تقرير تنفى فيه الوزارة اختفاء الأدوية من الأسواق.. ويؤكد أنها تسير «بمقتضى الميثاق» – وهنا يسخر الفيلم من مواثيق عبد الناصر – فان عماد حمدى أو الموظف أنيس زكى، يكتب التقرير المطلوب بقلم ليس به حبر.. ويسلم الورقة بيضاء الى رؤسائه. بينما يعلق انيس زكى نفسه ساخراً : «هى الحكومة

ماورهاش غير التقارير؟.. كل واحد يخاف من المسئولية يكتب تقرير»؟

وبينما نلمح فى «مانشيت» احدى الصحف: «قتال عنيف بالمدفعية لسبع ساعات» اشارة الى حرب الاستنزاف فيما بين هزيمة ٦٧ وحرب أكتوبر، يلتقى أنيس زكى بالصدفة بأحمد رمزى الذى يلعب دور «رجب القاضى» جاره فى الحى القديم والذى أصبح نجما سينمائيا، والذى يدعوه الى «المملكة» وحيث «الدنيا غير الدنيا».. والمملكة هى «عوامة» على النيل يلتقى فيها رجب القاضى هذا بمجموعة من الأصدقاء حيث يمارسون كل مباذل الغياب عن الوعى والانتقام من الذات ومن المجتمع كله.. ليس بالمواجهة وانما بالهرب الى الحشيش والنساء.. والمجموعة هى، الصحفى على السيد (عادل أدهم) وكاتب القصة المعروف خالد عزوز (صلاح نظمى) ثم المحامى مصطفى راشد (أحمد توفيق) ..

وترحب هذه المجموعة بالوافد الجديد أنيس زكى لاجادته فنون اعداد جلسات المخدرات. ثم إنه مريح جدا لأنه لا يتكلم أبداً.. وانما يسمع ويراقب صامتا مكتفيا بأن ينقل لنا وجهة نظر الفيلم فى كل ما يحدث..

ووجهة نظر الفيلم هى أن كل ما كان يحدث فى فترة ما بعد هزيمة ٦٧، هو الضياع والهروب الى المخدرات والنزوات الجنسية واهالة التراب على كل شىء.. فليست هناك سوى المفاسد والانحرافات والنزوات.. وكل ما حدث قبل الهزيمة كان فاسداً بحيث كان لابد أن يؤدى اليها.. وكل ما حدث بعدها كان فاسداً أيضا بحيث لابد أن ينتج عنها .. ولا بارقة أمل على الاطلاق..

ولم يكن هذا صحيحا بالطبع.. فقد تكون هذه هى الصورة الخارجية للأشياء فى تلك الفترة حقا ولكن الفيلم لم يكلف نفسه عناء مناقشة أى شىء أو محاولة تحليله أو فهمه.. وانما اكتفى فقط باقتناص كل ما هو مثير من جلسات الحشيش ومباذل التحلل وانتقاد كل شىء ودغدغة حواس المتفرج السطحى الساذج بوضعه فى قلب هذا الجو من أبخرة الدخان الأزرق هو نفسه.. فاذا كانت هذه الصور الفاضحة التى قدمها **«ثرثرة فوق النيل»** هى من نتائج الثورة والهزيمة فيما يزعم، فلابد أن الفيلم فى حد ذاته هو أجلى صور هذه الهزيمة.

وطبيعى أن كل ما يحدث فى الفيلم بعد ذلك هو مجرد تنويعات على نفس المعنى..

فهؤلاء المخدرون (بالفتح) يفلسفون ضياعهم الشخصى بأن كل شىء فاسد من حولهم الكل باطل وقبض الريح.. والمبرر الوحيد لغيابهم عن الوعى واغراقهم فى

المبرر السهل الذى خلقه البعض لأنفسهم بعد هزيمة ٦٧ بالفعل، هو أنهم خدعوا فى ثورة يوليو وفى عبد الناصر وان حلمهم الكبير قد انهار.. وليست صدفة بالطبع أن يختار الفيلم مجموعته من ممثل وصحفى وقصاص ومحام.. فهؤلاء «الانتلجنسيا» المصرية.. أو نماذج العقل المبدع المفكر.. فإذا كان هو نفسه قد أصيب بهذا الخلل والتفكك.. فما بالك بفئات «القاع» الأخرى؟

وينتقل الفيلم بعد ذلك من نموذج فاسد الى نموذج أشد فساداً.. فالممثل الوسيم المشهور رجب القاضى (أحمد رمزى) يستغل جاذبيته فى استدراج النساء من كل نوع إلى «العوامة» تاركا كلا منهن بعد ذلك الى من يشاء من أصدقائه.. نعمت مختار أنثى فى الثلاثين أو تجاوزتها، تغرق فى الجنس والمخدر هى الأخرى لمجرد أنها ضبطت زوجها مع الخادمة.. وهى باتت تخرج وتدخل الى بيت الزوجية بلا ضابط أو رابط، فيكتفى زوجها كل مرة بشىء من الغضب ثم يسكت.. وكأن مغامراته مع الخادمة مبرر كاف للتنازل عن زوجته للغير وعدم فتح فمه..

وسهير رمزى تقوم بدور الفتاة الجميلة التى تمارس الدعارة لتنفق على أسرتها الفقيرة ولتحقق طموحها فى فستان من «الشواربى» ثم فى شقة فى الزمالك، وفى سيارة بعد ذلك ..

وميرفت أمين هى طالبة بكلية الآداب التى تعجب بالنجم رجب القاضى وتريد أن تصبح ممثلة هى نفسها، فتترك كليتها وأسرتها (التى لا نعلم شيئا عنها) لتقيم فى العوامة اقامة شبه دائمة فى أجواء الجنس والحشيش هذه، بلا أدنى مشكلة، وبأقصى صور الابتذال والتهتك التى لا يمكن أن يعرفها البيت المصرى أيا كانت أزماته المؤقتة الاجتماعية أو السياسية أو حتى الاقتصادية..

والنجم رجب القاضى نفسه يشترك فى أفلام الهلس حيث يلبس ملابس امرأة.. وبلا سبب واضح يرقص وسط الراقصات فى المشهد الوحيد بالألوان فى الفيلم الذى صور كله بالأبيض والأسود والذى تغنى فيه المطربة عايدة الشاعر أغنية «الطشت قال لى.. ياحلوة ياللى.. قومى استحمى».. وهو مشهد يسخر فيه الفيلم من السينما التافهة، ومن موجة الأغانى الهابطة من هذا النوع والتى انتشرت فعلا بعد ٦٧..

وأنيس زكى (عماد حمدى) الذى يظنه الجميع غائبا عن الوعى، هو الوحيد الذى يراقب متيقظاً على العكس، ولكن دون أن يتكلم..

إنه قابع على الأرض دائما كالكلب يعد «الجوزة» ومعدات الحشيش ويتذكر فى

«فلاش باك»حينما كان ثائرا فى شبابه، يشترك فى المظاهرات ويتعرض لقمع البوليس.

فالفيلم يريد أن يجعل منه نموذجا لجيل وطنى كافح كثيرا ولكن أحبطت أحلامه.. وبمعنى آخر، دعوة «للتعقل»وعدم الاشتراك فى أى مظاهرات بعد ذلك، لأن الكل باطل وقبض الريح.

وحتى الآن يظل العنصر الوحيد النظيف والمشمئز من كل ذلك هو خادم العوامة، الرجل الفقير العادى الذى يخدم «البهوات» فى تحقيق ملذاتهم، ويرقب كل شىء، مكتفيا كل مرة برفع رأسه الى السماء قائلا «سامحنى يارب».. أحمد الجزيرى الذى لم نعرف لماذا لم يمنعه شرفه وتدينه هذا عن الاستمرار فى هذا العمل اذن ليبحث عن عمل أشرف حتى ولو جاع ؟

ويختار الفيلم مناسبة دينية هى «عيد الهجرة» لتمارس هذه المجموعة ذروة فسادها حين تخرج مخدرة ومخدورة رجالا ونساء الى الخلاء.. وعند تماثيل الفراعنة التى يشير بها الفيلم الى تاريخ مصر المجيد الذى تم اهداره، يصيغ مشهداً يتصور أنه فذ، ليدين من خلاله الأحفاد لتفريطهم فى تراث أجدادهم العظماء..

فمجموعة السكارى والمخدرين تتسلق تمثالا ضخماً لرمسيس الراقد على الأرض، حيث تحتضن النساء الثلاث أجزاءه الضخمة فيما يشبه ممارسة الجنس.

ثم فى طريق عودتهم من تلك المنطقة الريفية تدهم السيارة فلاحة شابة فتقتلها.. وتمضى السيارة بركابها لا تلوى على شىء. وان كانت ضمائرهم قد استيقظت مؤقتا على الجريمة، فاليقظة كانت لدقائق، إذ سرعان ما يعثرون لأنفسهم على مبرر لقتل الفلاحة ليغرقوا فى ملذاتهم من جديد..

ثم يظهر قرب النهاية النموذج الايجابى المثقف الوحيد : ماجدة الخطيب.. الصحفية التى تقترب من هذه المجموعة بحكم عملها ولكنها تنجو بنفسها من الغرق رغم محاولات النجم رجب القاضى لاجتذابها.. وبينما هى تلقى عليهم درساً ساذجاً فى الوطنية، يرد أحدهم بلا مبالاة وكأن الفيلم يبرر له ولمجموعته، هذا الذى يفعلونه وتحت ستار مقولة : «كنا شبان متحمسين وثوريين.. ولما قامت الثورة حسبنا أن مهمتنا انتهت.. وماحدش دعانا ولا قال لنا تعالوا ساهموا معانا..».

فالثورة هى المخطئة اذن هنا أيضا ؟!!

ولكن أكثرهم غيابا عن الوعى، كما تصوروا، أنيس زكى الذى لا يتكلم أبدا، هو

الذى يواجههم بحقيقتهم فى لحظة وعى نادرة بالنسبة لهم وله، ومن خلال ما كتبته الصحفية فى مفكرتها عن كل منهم.. وعندما تدعوهم للذهاب معها فى رحلة نظمتها هى لمنطقة القناة لمشاهدة آثار التخريب بعد حرب ٦٧ فى كل مدن القناة.. لا يذهب أحد سوى هذا الغائب عن الوعى أنيس زكى.. ووسط مظاهر الدمار والتخريب، تتجسد مأساة الرجل.. فيهذى وسط الخرائب كأنه ينادى المجتمع كله صارخا فى ألم : «ايه اللى حصل؟.. فين الناس؟.. راحوا فيه؟.. ده شىء فظيع».

ثم يتذكر الفلاحة الشابة التى قتلت دهسا بالسيارة، والتى لابد أن الفيلم يشير بها الى مصر وكالعادة، فيصيح: «الفلاحة ماتت.. احنا اللى موتناها.. احنا المساطيل اللى مانبفوقش»!

ولكنه عندما يعود الى العوامة من رحلة القنال يجد نفس الصخب اللاهى، فيقرر التمرد هو نفسه ويحطم «الجوزة» وكل معدات المخدر صائحا فى الآخرين: «الفلاحة ماتت.. ولازم نسلم أنفسنا..».

وتنتهز الصحفية «ماجدة الخطيب» (التى لا ندرى لماذا تركت عملها لتتفرغ لهم الى هذا الحد)، تنتهز الفرصة لتلقى فيهم خطبة عصماء، هى الأخرى المفروض أنها رسالة الفيلم الى المجتمع كله : «ازاى جالكم نوم..؟ ازاى مستمرين كده؟.. فوقوا..»؟!

وبينما أنيس زكى يهذى كالمحموم: «الفلاحة ماتت ولازم نسلم نفسنا».. يكون الخادم أحمد الجزيرى قد بلغ لحظة التنوير والقدرة على الفعل هو الآخر.. فيفك سلاسل العوامة التى تربطها الى الشاطىء وكأنها أصبحت البؤرة التى تتجمع فيها كل المفاسد.. فتحملها المياه الى وسط النهر، بينما صوت أنيس زكى مازال يهذر : «ياناس لازم نفوق.. الحشيش اللى احنا فيه مانشربوش»، وهى صيحة ايقاذ ساذجة لم يسمعها أحد بالتأكيد ولم يستيقظ، لأنها صيحة مخدرة لم يصدقها أحد، صدرت عن فيلم مفتعل لم يصدقه أحد.. لأنه وهو يتظاهر بانتقاد المباذل كان يغرق كل مشاهديه من خلال متاجرة سطحية ومدعية.. وهو نفسه فى النتيجة أصبح أحد أبرز هذه المباذل .

– مجلة « فن » – السنة الأولى – العدد ٥ – أكتوبر ١٩٨٨.

«صراع فى النيل» لعاطف سالم

سمفونية النهر الخالد

«صراع فى النيل» والذى يعرض على شاشة التليفزيون فى مصر حاليا يعود نتاجه الى عام ١٩٥٩، وهو فيلم بالأبيض والأسود، وعلى الرغم من ذلك يبدو هذا الفيلم حيا متدفقا بالشباب والتجدد أكثر من الأفلام الجديدة ذات الألوان الفاقعة. وهذا الفيلم بقى وسيبقى على مستوى فنى رفيع وذلك بفضل الجهد الذى بذله الفنان عاطف سالم، وهذا ما يؤكد أن السينما فى مصر مرت بعصر ذهبى وبمخرجين لا يقلون أهمية عن المخرجين العالميين... وعاطف سالم واحد من هؤلاء.

ثم أن بعض أفلامه التى جاءت بعد هذا الفليم، تؤكد أنه لو كان هناك خمسة بين مخرجى السينما يمكن أن نسميهم «الماسترز» حسب التعبير الشائع فى السينما العالمية بمعنى «السادة».. فلابد من أن يكون بينهم عاطف سالم..

وان كنا لا ندرى فى الوقت نفسه ما هى الظروف الخاصة التى حالت بين هذا المخرج الكبير وبين أن يأخذ مكانه الذى يستحقه وان ينتج أكثر بدلا من أن يتوقف، وهو صاحب بعض العلامات الحقيقية فى تاريخنا السينمائى مثل **«الحرمان»** و**«احنا التلامذة»** و**«المماليك»** و**«صراع فى النيل»** و**«أم العروسة»** وهى أفلام لم تكن متقدمة فى تكنيكها السينمائى فقط ، وانما كانت جريئة وجديدة فى موضوعاتها فى حينها.. وكانت تبدو عالية المستوى بالقياس الى الأفلام السائدة من حولها..

ومنذ **«الحرمان»** عرف عاطف سالم بجرأته على الخروج بالكاميرا من دوائرها المكررة التى حبستها فى البيوت والديكورات والصالات لتنزل الى الشارع وتقترب من حياة واقعية وحقيقية. وهى مسألة صعبة جدا لمن يعرفون طبيعة المشاكل التى تواجه التصوير الخارجى فى مصر ..

ولم يكن عاطف سالم جريئا بخروجه على تقاليد السينما آنذاك بل خاطر ومنذ فيلمه الأول «الحرمان» باسناد البطولة الى الطفلة فيروز التى اكتشفها أنور وجدى.. ومنذ هذا الفيلم، استطاع هذا المخرج الجديد أن يلفت الأنظار الى اسمه ليضعه جنبا الى جنب مع أسماء صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات..

وفى **«احنا التلامذة»** اقتحم عاطف سالم مشاكل الشباب بجرأة لم تكن معروفة حينذاك، وهو يربط بين ما نسميه «انحرافاتهم» والخلل السائد فى البيت والمجتمع كله .. وما زال هذا الفيلم حتى الآن من أفضل الأفلام المصرية التى تناولت هذا الموضوع تناولا أكثر نضجا وجديا من أى طرح للسينما المصرية حول مشاكل الشباب فى ذلك الوقت .

وقد لا يعرف الكثيرون أن فيلم عاطف سالم **«أم العروسة»** حقق انجازا نادرا بالنسبة لأفلامنا، حين وصل الى ترشيحات جوائز الاوسكار الأمريكية الشهيرة كواحد من خمسة أفلام من دول مختلفة كانت مرشحة لجائزة أحسن فيلم أجنبى.. والمعروف أن مجرد الترشيح للأوسكار هو حدث سينمائى فى حد ذاته.. ولست أذكر الفيلم الذى فاز بالفعل حينذاك.. ولكن يقال أن أحد شهود مسابقة الاوسكار فى ذلك العام أعلن على الملأ أن «أم العروسة» كان أفضل الأفلام الخمسة، ولكن أسبابا خارجة عن السينما هى التى ذهبت بالجائزة الى فيلم آخر..

ولكن، يبقى «أم العروسة» حتى الآن تحفة حقيقية عالجت مشاكل البيت المصرى البسيط اليومية، وهو النوع الذى برع عاطف سالم فى تقديمه بواقعية شديدة، وبلا أية ادعاءات أو حذلقة.. وأظهر فيه أيضا حبه للتعامل مع الممثلين الأطفال على الرغم من صعوبة ذلك حتى أصبح أكثر مخرجينا قدرة على ادارة الأطفال أمام الكاميرا، واستخلاص أفضل ما فيهم. حتى أن كثيرين من شباب الممثلين والممثلات الذين لمعوا بعد ذلك كانوا أطفالا اكتشفهم عاطف سالم..

أما على المستوى الحرفى البحت فان إخراج «أم العروسة» بهذا التدفق والحيوية والمرونة والتصرف بحركة الكاميرا، وحركة الممثلين ومعظمهم أطفال، فى ديكور الشقة المحدود وبين غرفها التى تدور بين جدرانها معظم أحداث الفيلم، كل هذا يؤكد سيطرة عاطف سالم الحرفية الكاملة على أدواته فى التصوير الداخلى، بالبراعة نفسها فى الخروج الى الشارع، فضلا عن حسه الدرامى الجيد الذى يمزج بين التفاصيل الصغيرة المرحة ومناطق الازمة والتوتر، حتى يتصاعد بكل هذه

الخيوط الى ذروتها بحنكة حرفية كاملة..

وفى **«صراع فى النيل»** يحقق عاطف سالم فى تقديرى أعلى مستوى حرفى له مع صعوبة الموضوع وأماكن تصويره والسيطرة على الأحداث المتطورة باستمرار من موقف الى موقف ومن موقع تصوير صعب الى موقع أصعب.. ومع التعامل مع ثلاث شخصيات رئيسة تدور حولها شخصيات ثانوية عديدة طوال الوقت.. ولكن يظل التوازن محسوبا بالضبط فى علاقات هذه الشخصيات دراميا وحركيا.. ومن أهم شخصية الى أصغر شخصية، بحيث لايبدو أبدا أن هناك أية ثرثرة أو زيادة أو أى تفاصيل صغيرة ليست لها وظيفة درامية أو جمالية.. كل هذا من خلال قصة بسيطة تقليدية، ولكن ساخنة مملوءة بالعواطف والرغبات والتحولات، شديدة الرقى والاكتمال الفنى، لكنها شديدة السهولة فى الوقت نفسه، حتى تصل الى أبسط مشاهد فى الصالة لتقدم له كل عناصر الجذب والتشويق والاثارة..

فاذا كان البعض يدعى الآن أنه يصنع أفلاما سطحية ركيكة بحجة أنها تجارية يريدها الجمهور.. فلقد نجح عاطف سالم فى نموذج **«صراع فى النيل»** الذى يعود تاريخه الى ثلاثين سنة، فى أن يقدم مثالا لحل المعادلة التى قيل كثيرا أنها صعبة.. حين قدم هذا الفيلم الجماهيرى الناجح تجاريا.. ولكن بمستوى رفيع شديد الاعتبار والاحترام.. ومبذول فيه قبل ذلك جهد فنى وحرفى شديد التقدم والاخلاص..

ان «صراع فى النيل» هو أحد الأفلام المصرية القليلة جدا – بل النادرة فى الواقع – التى لا تتعامل مع النيل فقط.. بل وتجعله بطلا أساسيا لها وليس مجرد مكان تصوير..

فالمذهل أن سينما تملك نهرا عظيما كهذا، غنيا بامكانات الصورة وامكانات الدراما فى آن.. هذا النهر أهملته السينما تماما إلا من المشاهد العبيطة التى نراها كثيرا للفتى والفتاة الجالسين فى كازينو على النيل، وفى مشهد لا علاقة له اطلاقا بدراما الفيلم.. فكل العشاق فى السينما المصرية لا يلتقون إلا على النيل.. ولكن المخرج العبقرى يغلق «الكادر» غالبا على «الترابيزة» والولد والبنت، وبينهما غالبا الحاجة «الاصفرة» التى تكون مسئولة عادة عن كل الكوارث التى تحدث للبنت بعد ذلك..والواقع بهذه المناسبة ان «المكان» أو موقع التصوير، هو مشكلة فنية درامية مزمنة من مشاكل الفيلم المصرى .. فباستثناء مخرجين قلة جدا، من صلاح أبو سيف الى محمد خان.. لا يلعب «المكان» أى دور، لا على المستوى الدرامى ولا

الجمالي في بناء الفيلم.. فهو مجرد موقع تصور فيه الأحداث.. وبالمصادفة أحيانا ، بحيث يمكن أن يحل أي مكان محل أي مكان آخر..

ولكن الأشياء لا تقع في «صراع في النيل» بالمصادفة.. وانما هي جزء أساسي من طبيعة النيل وشخصيته وتركيبه الاجتماعي والاقتصادي وحتى الخلقي.. وحيث نحس أن هذه الأحداث والشخصيات لا يمكن أن نتخيلها إلا على النيل، بالدور الحيوي الذي يلعبه في المجتمع المصري. فهي نتاج للنهر نفسه.. والنهر هنا هو النيل فقط وبالتحديد، لا يمكن أن يكون «الامازون أو المسيسيبي».. وهذه الأخلاق والصراعات والرغبات لهذه الشخصيات لا يمكن أن تعيش إلا على النيل وفيه على ضفافه.. ومن الصعيد في الجنوب الى القاهرة في الشمال عبر رحلة «مراكب شراعية» تلعب دورا تاريخيا في الانتقال بالناس والبضائع، وارتبطت بحياة الناس وعملهم وتجارتهم.. وبالتالي ارتبطت بعواطفهم وعلاقاتهم..

وكل «الأشياء المصرية» موجودة في هذا الفيلم وساخنة وحقيقية. فالشاب الطائش قليل الخبرة عمر الشريف يحب فتاة قريته الريفية في الصعيد (تهاني راشد) التي نكتشف أنها بدأت العمل في السينما في وقت مبكر ثم توقفت بعد ذلك عن أن تصبح نجمة – اكتفت الآن بالتليفزيون – وهو يعمل على مركب مع أخيه الأكبر والأكثر نضجا رشدي أباظة..

وفي رحلة عادية لهذا المركب من الصعيد الى القاهرة بحمولة «بلاليص» يتوقف في نجع قريب يقضي ليلته.. ولكنها «ليلة المولد» التقليدية في معظم المدن والقرى المصرية. وفي هذا الجزء المتعلق بالمولد، يقدم عاطف سالم تحديا على مستوى الإخراج والتصوير وعرض الزحام الكبير والسيطرة عليه وعدم اغفال تفاصيله الصغيرة.. وليبدأ الصراع في هذا «المولد» بمجرد ظهور «الغازية» الفاتنة هند رستم.. فهي ترقص في «الشادر» لتنهال عليها أموال الرجال المبهورين بامرأة ساخنة في بيئة صعبة ومحرومة.. وطبيعي أن يقع في حبها على الفور هذا الشاب الأغر الساذج عمر الشريف، لتلتقطه هي وتلقي عليه شباكها..

وبإيعاز من اللصوص الذين يحركونها واضعين نصب عيونهم على المال الذي يحمله هذا المركب المخبأ في احدى الجرار، ينفض المولد وينطلق المركب ولكن بعد أن تتسلل اليه الغازية الفاتنة وقد أقنعت الشاب أنها وقعت في حبه حتى يتزوجها بالفعل..

ثم يتطور سيناريو على الزرقانى أستاذ السيناريو الكبير صاحب المدرسة، خطوط هذا الصراع بين الأخوين الطائش والعاقل حول المرأة.. وفى مكان ضيق حبست فيه عواطف الجميع ورغباتهم.. مجرد مركب يصعد من الصعيد الى القاهرة بحمولته من «البلاليص» أضيف اليها كم هائل من الصراعات والرغبات الساخنة..

وهنا أيضا يواجه عاطف سالم تحديا تكنيكيا صعبا تتألق فيه قدراته الحرفية فى الانتقال بالكاميرا والاضاءة فى هذا المكان المحدود، يتنقل ما بين قمرة المركب السفلية وفى قاعها، والتى تسمى «الخُن» بضم الخاء - حيث يتبع الزوج الشاب عمر الشريف بعروسه اللعوب هند رستم وهو يتصور أنه اقتنصها بينما اقتنصته هى .. وسطح المركب حيث ينام بقية الرجال : أخوه رشدى اباظة الرافض لهذه القصة كلها والمرتاب فى الراقصة من اللحظة الأولى.. ومحمد قنديل الذى يقوم بمهمة الغناء - وهو غناء عمل منطقى هذه المرة - وأحمد الحداد الذى يقوم بمهمة الكوميديا السخيفة ولكن عاطف سالم كان مقتنعا به فى معظم أفلامه..

وتنجح المرأة فى سرقة النقود المخبأة فى «الخن» التى تسعى وراءها أساسا لحساب عصابة اللصوص.. ولكن رشدى اباظة العاقل «الصاحى» يلحق بها قبل الهرب كالعادة، ويعيدها الى المركب.. لترمى بشباكها عليه هو نفسه هذه المرة، باعتباره الأكثر فتوة وسيطرة.

وكالعادة أيضا يدب الصراع بين الأخوين.. ثم بين الأخوين من جهة واللصوص من جهة ثانية.. وتدور معارك الضرب التقليدية التى لابد أن ينتصر فيها رشدى اباظة على عشرة لصوص معا.. لأنه رشدى اباظة فقط وليس لأى سبب آخر ..

ويواصل المركب ابحاره الى الشمال وعليه الراقصة التى كشفت أوراقها.. وعندما يصل المركب الى مرسى «روض الفرج» بالقاهرة، يكون قد تبين الخير من الشر ولم يعد هناك أى لبس .. ومن خلال مشهد الختام المثير الذى لابد منه فى كل فيلم لاشباع المشاهد بهزيمة الاشرار ونجاة الأبطال والمال موضوع الصراع، يقفز اللصوص الى المركب لتدور «معركة البلاليص» الظريفة التى يبرع عاطف سالم فى تقديمها بما يمزج بين الكوميديا والاثارة.. ولا يفض الخناقة إلا وصول الشرطة النهرية فى الوقت المناسب - الذى يكون متأخرا عادة - ليذهب باللصوص الى السجن، والأبطال الى جنة النعيم.

ولكن تبقى فى ذاكرتنا وفى أعيننا هذه الصورة الجميلة لسينما كانت بارعة حقا

فيها شيء – بل أشياء – تجذبك وتقنعك ، فتصدقها ولا تمل رؤيتها ولو شاهدتها ف مرة.. لنتذكر مرحلة كان من الممكن خلالها أن تحشد رشدى اباظة وعمر لشريف وهند رستم فى فيلم واحد، وبالسحر الطاغى لكل منهم على حدة.. ثم نتذكر يضا عندما كان الإخراج إخراجا والكتابة كتابة.. والتمثيل تمثيلا ..

وباختصار ، عندما كانت «السينما» سينما .. ولكن من ثلاثين سنة.

– مجلة « فن » – السنة الأولى – العدد ٦ – نوفمبر ١٩٨٨.

- أسطورتان من زمن مضى

بعد نصف قرن على عرضه :

«يحيا الحب» .. عالم بلا مشاكل.

«يحيا الحب» واحد من كلاسيكيات السينما المصرية الذى يعود عرضه الى نصف قرن مضى، أى عندما كانت السينما بالأبيض والأسود.

قبل ٥٠ عاما ومع صورة جميلة للفتى محمد عبد الوهاب الساحر حينذاك نقرأ «فلم عبد الوهاب» والفيلم من دون ياء وذلك بدافع اصرار الأستاذ الكبير الراحل أحمد كامل مرسى.. ونلاحظ أيضا كلمة يعرض داخل كادر بدلا من يقدم، ثم بطلى الفيلم محمد عبد الوهاب وليلى مراد مع صواريخ تنطلق على الشاشة... ونتابع قراءة «الأفيش» الاعلانى فى الرواية المصرية الغنائية «يحيا الحب» إخراج محمد كريم مع صورة كبيرة للمخرج وكأنه أحد نجوم العمل.. والرواية من تأليف عباس علام، وكتب السيناريو محمد كريم نفسه، الذى أخرج أفلام عبد الوهاب الستة وكتب الأغانى أحمد رامى ولحنها عبد الوهاب بالطبع، ورئيس الفرقة الموسيقية عزيز صادق وتم التصوير فى استديو مصر.. ومن الملفت للنظر أن التقنيين فى الاستديوهات كانوا غالبا من الأجانب وخاصة فى الفروع الفنية المعقدة مثل التصوير وتسجيل الصوت، هذه التنقيات التى كانت تحتكرها شركات أجنبية .

قصة « يحيا الحب »

أول لقطة فى فيلم «يحيا الحب» لا علاقة لها بموضوع الفيلم فرقة موسيقية صغيرة تعزف ألحانها، ثم لا نراها بعد ذلك. ولعل ذلك ايحاء بأن الرواية غنائية.

ليلى مراد نفسها هى «نادية» التى لابد أن تكون بنت طاهر باشا.. وهى نفس

الفتاة الرقيقة الحالمة تتلقى درس فى العزف على البيانو - كعادة كل بنات الذوات فى تلك الأيام «الرايقة» وتتلقى تليفونا يستدعيها فورا الى قصر أبيها الفخم. وتطوف بنا سيارتها فى عدة لقطات متتابعة فى شوارع القاهرة منذ نصف قرن.. فتبدو هذه «الأطياف» القديمة من عالم آخر لا نعرفه.. شوارع واسعة نظيفة خالية تقريبا من الناس وحتى السيارات.. فمحمد كريم لم يكن يسمح للقبح أن يتسلل الى أفلامه حتى وهو يتحدث عن الريف، حتى شاع عنه أنه كان يغسل الأشجار والأبقار قبل أن يسمح لها بشرف المثول أمام الكاميرا ..

ومن قصر فخم من النوع الذى كانت الأحياء الراقية فى القاهرة حافلة به.. الى قصر فخم آخر، تصل ليلى مراد الى بيت أبيها الثرى ما هى المشكلة العاجلة التى من أجلها قطعت درس البيانو؟ ونفهم على الفور عندما تجد معه خطيبها سيادة «مجاهد بك»... الذى يشكو لأبيها الباشا من أنه فشل فى تطويع ابنته حسب ميوله ومزاجه الخاص بحيث تصبح «صورة أخرى منه» على حد قوله.. فاذا علمنا أن «مجاهد بك» هذا هو أستاذ علم الحشرات فى الجامعة.. أدركنا مدى التناقض بينه وبين هذه الفتاة الارستقراطية الرقيقة.. ولا تكاد تلمح هذه الغيوم الملبدة فى الجو حتى تخلع خاتم الخطوبة من أصبعها قائلة : «المدهش مش فسخ خطوبتنا.. المدهش خطوبتنا نفسها»! وكأنها كانت على أحر من الجمر تنتظر هذه الفرصة للخلاص.

وهذا المشهد الافتتاحى البسيط هو مشهد كوميدى عبقرى فى تقديرى، على الرغم من سذاجته، ولا أكاد أراه كل مرة حتى اضحك بلا حدود.. والسر هو «مجاهد بك» نفسه.. أن الممثل أمين وهبة الذى يلعب هذه الشخصية، هو ممثل نادر حقا شكلا وموضوعا حتى لا أدرى لماذا لم يستمر فى السينما بعد ذلك.. وهو أحسن اختيار للممثل المناسب للشخصية فى الفيلم كله.. ربما أكثر حتى من عبد الوهاب نفسه الذى أعتقد - مع اعتذارى للجميع طبعا - أنه ممثل ردىء جدا لولا سحره الطاغى كمطرب .. أمين وهبه يتمتع جسمانيا بشخصية الرجل الجامد المتزمت المعزول. ولكنه يمثل ثقل الدم بمنتهى التلقائية.

« مجاهد بك » أستاذ الحشرات يشكو للباشا من تناقضه التام مع ابنته التى هى خطيبته.. وهو يعترف :

- «انا صحيح ودنى مابترتاحش للمزيكة.. ولكن الحشرات اللى بدرسها كثيرا ما نحتال على ترويضها بأنغام الموسيقى.. والسينما.. مين يقدر يعايب على السينما ..

أنا اغلب محاضراتى بشرحها بالسينما.. حياة الحشرة.. ازاى الحشرة بتتكون»..

ويكون هذا هو منطقه العلمى فى الرد على خطيبته المدللة التى تقضى نهارها فى تعلم الموسيقى.. وتقضى مساءها فى السينما.. وهو منطق يتعامل فيه مع الفنون من خلال علم الحشرات..

والموقف فى منتهى خفة الدم.. والممثل أمين وهبة يقف بقامته المغرورة والبدلة والطربوش ليلقى محاضرته هذه بطريقة مسرحية.. وعندما تبتسم ليلى مراد ساخرة يقول لها فى دهشة :

– حضرتك بتبتسمى ؟ فيه فى كلامى شىء يضحك ؟.. يا آنسة أنا بالقى محاضراتى على تلتميت ربعميت طالب وطالبة ..

ثم نفهم أن أستاذ علم الحشرات مستاء جدا من خطيبته لأنها غير متفقة معه على حقائق علمية.. من نوع أن الشاى يحمل مادة «التايين» السامة .. مثل مادة «الكافيين» فى القهوة.. ولكنها تكتفى بوضع قطعة سكر واحدة فى فنجان الشاى.. فضلا عن أنه يحب اللون الأحمر الذى يثير الثيران بينما تفضل عليه هى البمبى المسخسخ .

ومشاكل خطيرة كهذه تغضب مجاهد بيه من خطيبته التى عندما تلقى له خاتم الخطوبة فى وجهه.. ينحنى بأدب شديد قائلا لها : حسنا.. احتراماتى.. ثم يلتفت إلى أبيها الباشا منحنيا أيضا : احتراماتى. ثم ينصرف بارستقراطية متكبرة لابد أن يثير الضحك.

وطبيعى أن الفيلم، بتحرير بطلته من ارتباطها الأول هذا يمهد لارتباطها الثانى الذى يراه منطقيا أكثر.. فليس معقولا أن تتزوج ليلى مراد من أستاذ حشرات اسمه أمين وهبة.. فى فيلم يلعب بطولته محمد عبد الوهاب .. أو محمد أفندى فتحى، الذى نراه موظفا بسيطا ولكن أنيقا شديد العناية بهندامه كما كانوا يقولون فى تلك الأيام.. يلبس الطربوش.. ويضع «نظارة نظر» أنيقة.. وهو يصرف الشيكات فى بنك يعمل محمد عبد القدوس والد الكاتب احسان عبد القدوس سكرتيرا له .. بالمصادفة نكتشف أن عبد القدوس هذا هو خال الفتاة المدللة نادية الذى يحبها جدا والذى يرعاها منذ وفاة أمها ولذلك فهى تسميه «ماما» طول الفيلم.. والرجل سعيد جدا بهذا اللقب.. بل «ويبرم شاربيه» بفخر شديد عندما يسمع كلمة «ماما»..

ولأن الصدف .. لا نهاية لها فى بناء أى فيلم مصرى.. فإن عبد الوهاب موظف

البنك البسيط – مرتبه ١٥ جنيها فقط – ولكنها كانت تكفى أى «بيك» محترم فى الثلاثينيات. يترك شقته القديمة لأن ايجارها خمسة جنيهات.. وهذا مبلغ رهيب جدا .. و«يعزل» الى شقة جديدة بثلاثة جنيهات ونصف فقط .. والأرقام حقيقية.. بل ولافتة «للايجار» التى رأيناها معلقة على الشقة الجديدة الفخمة كانت حقيقية أيضا فى تلك الأيام.. ولكن هذا المسكن الجديد – بالمصادفة – يقع فى ظهر القصر الفخم الذى تسكنه ليلى مراد بنت الباشا..

ولكى يلتقى الحبيبان من خلال المبدأ الشهير «ما محبة إلا بعد عداوة» يفتعل السيناريو – اذا كان هناك سيناريو فعلا – موقف سوء فهم غريب جداً.. ففى شرفة ليلى مراد الخلفية، خادمة مجنونة تلقى «الطوب» على الساكن الجديد عبد الوهاب من دون أى مناسبة.. ثم تختفى هذه الخادمة تماما من الفيلم بعد ذلك.. ولكن عبد الوهاب يعتقد طبعا أن ليلى مراد هى التى تقذف بالطوب.. وعندما يراها فى البنك الذى يعمل فيه وقد جاءت تزور خالها عبد القدوس.. يظن أنها جاءت تعتذر له.. وعندما لا تفعل يشتمها.. ثم يتبعها الى القصر ليعرف عنوانها.. وتشكوه هى لخالها الذى يعاقبه بنقله الى بنى سويف.. وهكذا تتوالى المواقف الغريبة والساذجة لمجرد أن يصل الفيلم بالبطلين الى لحظة اللقاء من خلال سوء الفهم.. ثم الفهم.. ثم الحب.. والواقع أنه اذا كان المنطق الدرامى ليس مطلوبا تماما فى أفلام عبد الوهاب عموما.. لأنه يكفى أن يكون هناك هذا المطرب لكى ينجح أى فيلم، وهو ماتوارثته كل الأفلام الغنائية بعد ذلك فى الواقع، حتى أفلام عبد الحليم حافظ. إلا أن فيلم **«يحيا الحب»** وهو أكثر أفلام عبد الوهاب سذاجة من زاوية أى منطق أو دراما.. ولكن الجمهور يتقبله حتى اليوم – بل وحتى النقاد – بفضل سحره الجميل الخارق على حساب أى منطق..

إن ليلى مراد مثلا تقرر السفر الى الاسكندرية بلا أى سبب مفهوم سوى أن الفيلم يريد أن يقدم مشهدا غراميا غنائيا جميلا على بحر الاسكندرية فى الشتاء، بينها وبين عبد الوهاب.. ولذلك فهو يتبعها فى «تاكسى» الى محطة مصر.. ثم الى القطار، ويجلس أمامها وحدها فى ديوان خال.. ويبدأ فى مغازلتها من دون أن تستجيب له.. وفى الاسكندرية يتبعها فى تاكسى آخر الى قصر أفخم يملكه والدها هناك، ثم يتبعها الى شاطىء البحر الخريفى الخالى.. ومن دون مناسبة تقف الفتاة لتغنى وحدها على الشاطىء أغنيتها الخالدة.. وتأمل هذه الكلمات الراقية :

«ياما ارق النسيم.. لما يداعب خيالى..

خلانى وحدى اهيم.. واسبح فى وادى آمالى»

والواقع أن المسألة تكون محسوبة جيدا حتى غنائيا.. لأن عبد الوهاب يكون قد غنى أغنيته قبل ذلك.. فيحين الوقت اذا لتغنى ليلى مراد أغنية لارضاء عشاقها هى الأخرى وتكون أغنية عبد الوهاب هى :

«احب عيشة الحرية.. زى الطيور فوق الأغصان..

مادام حبايبى حواليا.. كل البلاد عندى أوطان..».

والحرية التى يقصدها عبد الوهاب هنا والتى عبر عنها شاعر غنائى عظيم مثل أحمد رامى.. هى حريته فى شقته الجديدة التى يتحرر فيها من تبعيته لوالده عبد الوارث عسر، أحد كبار أثرياء الريف والباشا هو الآخر.. والذى يزور ابنه فى القاهرة ويلح فى اعطائه أى مبلغ.. ولكن الشاب يصر على الاعتماد على مرتبه المتواضع من البنك ليؤكد على معنى الاستقلال و«الرجولية» على حد تعبير والده.. والفيلم يضيف بذلك الى شخصية عبد الوهاب مزيدا من الفروسية والنبل كمعبود للجماهير.. ولكنه لا يحرمه بالطبع من صفة ابن الذوات.. فهى الطبقة التى لم تكن تخرج عنها عادة بطولات الأفلام ولكنه يتيح الفرصة لليلى مراد فى الوقت نفسه أن تقع - وهى ابنة الذوات الارستقراطية - هى أيضا فى حب شاب تتصور أنه فقير.. لأن هذه هى «التيمة» المفضلة فى أفلام ذلك العصر، وربما حتى اليوم.

ونعود الى المشهد الغرامى الجميل على شاطىء البحر والذى لا يختلف كثيرا عن مشاهد الحب عند كلود ليلوش الفرنسى.. ولكن مع فارق الألوان.. وخمسين سنة !

ان عبد الوهاب ينتظر بالطبع حتى تنتهى ليلى مراد من أغنيتها.. ثم يتقدم لمغازلتها فلا تستجيب .. ولكن يكون واضحا أنها بدأت تعجب به .. ولكنه يلح عليها من خلال عبارات حوار رصينة وجزلة مثل «اروح وراكى لحد القطب الجنوبى».. ثم عندما يطير منديلها من يدها يخطفه ويرفض اعادته إلا اذا صفحت عنه بعد ما اكتشف أنها ليست هى التى كانت تقذفه بالطوب..

فالى هذا الحد كان الناس «فاضية».. شاب يركب القطار وراء فتاة حتى الاسكندرية لكى يعتذر لها .. ثم يعود معها فى القطار نفسه الخالى تماما من أى بشر لا يريدهم المخرج محمد كريم.. ولكى يغنى عبد الوهاب واحدة من أكثر أغنياته خلودا وجمالا :



«يحيا الحب» - إخراج محمد كريم - ١٩٣٨

«ياوابور قولى رايح على فين ..
ياوابور قولى وسافرت منين»

وفى القاهرة يعود الاثنان لاستئناف حياتهما العادية ولكن بعد ما تأكدت قصة الحب.. فتغنى ليلى مراد وحدها فى حجرتها :

«ياقلبى مالك كده حيران.. حيرت أفكارى وياك..
فضلت خالى من الاشجان.. تميل وتهجر زى هواك».

أما عبد الوهاب من ناحية، فيذهب الى أبيه الباشا الاقطاعى فى «العزبة» – لابد أن تكون هناك عزبة طبعا – ليستأذنه فى الزواج من نادية بنت طاهر باشا..

ويوافق الأب عبد الوارث عسر طبعا ما دام أبوها باشا مثله . ويأمر بذبح ثلاثة خرفان وثلاثة عجول «لكى يفرح أهل البلد» الفلاحين الذين لا نراهم أبدا .. إلا حينما يتقدم أحدهم فجأة ببعض البرتقال تحية «للبك» عبد الوهاب.. ولمجرد أن تكون هناك فرصة لكى يقدم محمد كريم فلاحات جميلات نظيفات يجمعن البرتقال ويغنين :

«ياللى زرعتوا البرتقال.. يالله اجمعوه.. آن الاوان»

وفى القاهرة يستأنف عبد الوهاب حبه لليلى مراد.. وتحت سفح الهرم يغنى

الاثنان أول «دويتو» لهما حيث يقول هو :

«طال انتظارى لوحدى.. والبعد عنك اليم..

وفضلت من كتر وجدى.. اسأل عليكى النسيم..»

فتجيبه هى :

«موش عارفة أقولك ايه بعد اللى شفته فى غرامى..

كان العذاب ده ليه.. ما بين شكوكى وأوهامى..»

ولكن فى الفيلم المصرى لا يمكن أن تمضى قصص الحب ببساطة دون افتعال مآسى ومشاكل لكى يتعذب الجميع، وليطول زمن الفيلم، ولتصبح هناك فرصة للشكوى ومزيد من الأغانى الباكية .

فنحن نكتشف فجأة أن عبد الوهاب له شقيقة هى زوزو ماضى، التى جاءت تزوره. فتراها ليلى مراد وتظنها عشيقته. فتبكى.. ثم فى حفل فخم فى أحد قصور جاردن سيتى تتعمد تجاهله والاقبال على خطيبها السابق «مجاهد بك» أستاذ الحشرات لكى يغنى عبد الوهاب حزينا :

«عندما يأتى المساء.. ونجوم الليل تنثر..

اسألوا الليل عن نجمى.. متى نجمى يظهر؟»

ولكن أغنية واحدة فى موقف كهذا لا تكفى بالطبع.. ولذلك فهو وتحت ضغط الحسناوات يغنى مرة أخرى :

«يادنيا يا غرامى.. يا دمعى يا ابتسامى..

مهما كانت آلامى .. قلبى يحبك يا دنيا..»

ويغنى فى مناسبة تالية :

«الظلم ده كان ليه .. هو انت ذنبك ايه ؟»

وهو تساؤل منطقى جدا لم يكن له أى داع لو أن أى طرف من أطراف «الحدوتة» صارح الآخر بحقيقة المشكلة.. فلو ان ليلى مراد سألت عبد الوهاب ببساطة عن زوزو ماضى.. لقال لها أنها شقيقته وانتهى الأمر فى ثوان.. ولكن ازاى؟ وكيف يستمر الفيلم اذن ؟

وهنا ندخل أيضا فى قصة «غادة الكاميليا»..

فمحمد عبد القدوس خال العاشقة المعذبة ليلى مراد يذهب الى زوزو ماضى فى شقة أخيها ويعرض عليها الف جنيه مقابل التنازل عن عشيقها، والمذهل أنها توافق

دون أن تخبره بأنه شقيقها.. والى أن يذهب عبد الوهاب نفسه الى الخال فى البنك ويخبره بالسر.. فتنتهى كل المشاكل.. ويفرح الجميع جدا.. وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة الممكنة فى مثل هذه الأفلام.. يعنى الزواج .. ويقف العاشقان تحت ظلال الزيزفون لكى تكتمل أغانى الفيلم العشر.. حيث يقول عبد الوهاب :

«يادى النعيم اللى انت فيه يا قلبى من بعد العذاب..

كان لك حبيب تشتاق اليه.. وارتد لك بعد الغياب،،»

فترد ليلى مراد:

«كانت سحابة وراق الكون.. من بعد ما حجبك عنى..

وكان خيالى كله ظنون .. فى اللى بدا لعينك منى..»

ونرتاح نحن أيضا بالتأكيد على خيالات أطياف من «أيام النعيم» القديمة.. حيث كان عبد الوهاب فتى العصر الوسيم لابس الطربوش .. وليلى مراد بنت الذوات الرقيقة التى يحلم بها الشبان.. والاثنان أبناء باشوات .. والقصور والعزب فى كل مكان.. والشوارع نظيفة وفاضية.. والشقق متوافرة للإيجار .. والناس «رايقة» جدا، تركب القطار من القاهرة الى الاسكندرية وراء الحبيبة !

– مجلة «فن» – السنة الأولى – العدد ٧ – ديسمبر ١٩٨٨.

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

إعداد : يعقوب وهبي

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

**** الكتاب القادم :**

- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)



الناقد سامى السلامونى

سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى «كاميرا ٧٨» و «كاميرا ٧٩» و «كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :

  ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالى للسينما .

  ١٩٧٢ - «ملل» جمعية الفيلم .

  ١٩٧٣ - «كاوبوى» شركة نفرتارى .

  ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومى للسينما .

  ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومى للسينما .

  ١٩٩١ - «اللحظة» التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :

  «نجوم وأفلام» و «سينما الأمس واليوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :

  جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .

  جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى «إمرأة عاشقة» و«الرصاصة لا تزال

  جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما

  جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .

  وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .

  جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .

  الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «الصبـ
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الأهل للطباعة والنشر

الثمن : ثلاثة جنيهات

آفاق السينما
١٩

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى



الجزء الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

إعداد : يعقوب وهبى

إهـــــداء2005

الكاتب الإعلامي/ فاروق خورشيد

القاهرة

آفاق السينما

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الرابع ١٩٨٩-١٩٩١

إعداد : يعقوب وهبى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

آفاق السينما

١٩

• الأعمال الكاملة للناقد السينمائي

سامي السلاموني

الجزء الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

• إعداد : يعقوب وهبي

• يناير ٢٠٠٢م •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدي : ١١٥٦١

الفهـــرس

صورة الغلاف : عادل إمام ويسرا وحاتم ذو الفقار في لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» إخراج نادر جلال.

مقالات عام ١٩٨٩:

« بداية ونهاية »
مأساة كبيرة .. بكلمات قليلة

على الرغم من غزارة ما قدمته السينما من أعمال نجيب محفوظ ، تظل الأفلام التى أخرجها صلاح أبو سيف أفضل هذه الأعمال جميعا، سواء على مستوى فهم روح العمل الروائى واحترامه وتوصيل مضمونه بامانة غير منقوصة ولا مشوهة أو مبتذلة.. ان لم تكن على العكس، أضافت اليها أيضا لغة السينما الأكثر تعبيرا وتجسيدا للفهم الشعبى البسيط ..

ومن بين أفلام صلاح أبو سيف التى أخرجها عن أعمال نجيب محفوظ .. بل من بين كل ما حولته السينما الى أفلام من رواياته على الاطلاق، يبقى أفضلها فى تقديرى وأكثرها اكتمالا فيلم **«بداية ونهاية»** الذى أصبح أحد كلاسيكيات السينما المصرية الخالدة.. وربما أحد الأفلام المصرية القليلة التى يمكن مقارنتها بالمستويات العالمية بلا تردد.

والغريب أن صلاح أبو سيف استعان فى **«بداية ونهاية»** بكاتب سيناريو لم يتعامل معه أبدا الا فى هذا الفيلم.. وهو صلاح عز الدين الذى كان أحد كبار الاذاعيين والمثقفين عموما قبل أن يترك مصر إلى لندن لأسباب لا يعرفها أحد..

ولأسباب غير معروفة.. لم يكتب أى تجربة سينمائية أخرى فى حدود علمى - غير سيناريو هذا الفيلم الذى كان تحفة سينمائية كاملة بكل المقاييس.

ومن المدهش أن يكتب حوار الفيلم كاتبان لم يتردد اسماهما كثيرا إلا فى بعض البرامج الاذاعية القديمة : أحمد شكرى.. ومحمد كامل عبد السلام..

وكان أحد عوامل الاكتمال الفنى الرائع لـ«بداية ونهاية» غير هذا النص السينمائى الرائع، مجموعة الممثلين النادرة التى أحسن صلاح أبو سيف اختيار كل

واحد منها بدقة شديدة ليضعه في مكانه الصحيح.

القصة في «بداية ونهاية» معروفة.. الأم التي تحاول أن تحتفظ ببيتها قائما على أبنائها الأربعة بعد موت زوجها فجأة.. وفي انتظار صرف المعاش الضئيل.. وكل أنواع المشاكل والمصاعب الوحشية الناجمة عن الفقر في مجتمع لا يرحم الفقراء ولا يترك لهم أي فرصة في حياة انسانية.. ثم اختلاف مصائر هؤلاء الأبناء الثلاثة بين الطيب والشرير والقبيح. والابنة الوحيدة المحرومة من الجمال.. والتي تدفعها ظروفها المأسوية لاحتراف السقوط رغم ذلك.. الى أن تنتهي مصائر الأسرة كلها بالسقوط المادي والروحي والجسدي معا.

والغريب أن تعود السينما المصرية بعد كل هذه السنوات لتعالج الموضوع نفسه تقريبا في آخر أفلام فاتن حمامة **«يوم مر.. يوم حلو»** الذي أخرجه المخرج الشاب خيري بشارة.. وحيث تمثل فاتن أيضا دور الأم الأرملة التي تواجه الظروف نفسها ولكن مع اربع فتيات وصبي واحد، ولكي نكتشف أن «بداية ونهاية» الذي كان بالابيض والاسود.. أعمق بكثير .

وفي «بداية ونهاية» تكون الأم هي أمينة رزق بالطبع، هذا «الحوت» الخالد الذي لم يشخ أبدا.. وتتفوق إلى جوارها سناء جميل، هذه الممثلة العظيمة النادرة التي لم يعرف أحد كيف يستفيد من طاقتها الهائلة إن في السينما أو في المسرح.. وهي هنا في أفضل أدوارها على الاطلاق .. نفيسة الأخت المحبة المخلصة التي تساعد أمها وأشقاءها بالحياكة بالأجر، على ماكينة الخياطة ولتحصل على قروش قليلة تدسها في يد أخيها الأصغر الذي تحبه، حسنين، الشاب اللاهي.. شديد الطموح والتمرد على حياة الفقر..

وحسنين هذا هو عمر الشريف.. الذي كان حينذاك في قمة شبابه وتألقه.. لكنه ومنذ أن اكتشفه يوسف شاهين في **«صراع في الوادي»** لم يكن قد أكد نفسه بعد كممثل أكثر منه شابا وسيما... أما في «بداية ونهاية» فهو يمثل أعمق أدواره فعلا ويؤكد تماما أنه ممثل بكل معنى الكلمة.. وأنه كان قد أصبح فعلا في السينما المصرية.. وحتى قبل أن يلتقطه ديفيد لين في **«لورانس العرب»** ليصبح عالميا بعد ذلك..

وهو هنا هذا الشاب الفقير، ولكن المتمرد إلى أقصى حد على ظروف فقره .. الطامح إلى الطبقات العليا والحياة الجميلة.. وهو يصر على أن يصبح ضابطا في

الجيش لمجرد الابهة التى تمنحها له «البدلة الرسمية».. حتى لو جاءته هذه المكانة من فلوس أخيه الأكبر فريد شوقى، البلطجى.. والقواد وتاجر المخدرات.. أو من أخته نفيسة التى تسرب له النقود من بيع جسدها.

وهكذا تكتمل خيوط المأساة المركبة عند نجيب محفوظ فى هذا الصراع الوحشى لتجاوز الفقر والمهانة.. ومحنة الصعود مجسدا فى عمر الشريف، ولو على جسدى القواد والعاهر.. وفى مشهد خالد يبدى هذا الشاب المغرور تأففه من هذا «العالم التحتى» المشوه الذى يعيشه أخواه ويرتزقون هم منه.. فيقول له فريد شوقى أن هذا العالم هو الذى علمه وأنفق عليه حتى ارتدى هذه الحلة الرسمية التى يزهو بها وهذه النجوم التى تتألق على كتفيه.. فاذا كان قد اكتشف فجأة أن هذه النقود ملوثة فعليه أن يخلع هذه الحلة ليبدأ من جديد مع أخيه القواد حياة أخرى «نظيفة».

وبينما يواصل الأخ الثالث الطيب كمال حسين حياته البسيطة المتواضعة المستقيمة، كاتبا صغيرا فى مدرسة طنطا، يسعى وكيلها لتزويجه ابنته، تكون مآسى الأطراف الأخرى قد اكتملت تماما..

الأم أمينة رزق التى باعت أثاث بيتها قطعة قطعة لتنفق على أولادها فى انتظار معاش زوجها الميت والذى يعطل وصوله إلى الأسرة الفقيرة، الاحتلال الانجليزى، الذى عقد حياة الناس ليكرهوا أنفسهم ويكرهوا بلادهم أيضا.. ولا تكاد هذه الأم تلتقط أنفاسها قليلا بتحسن أوضاع أبنائها الذين أصبحوا قادرين على الكسب، حتى تكتشف أنها كانت تخسر تدريجا ومن دون أن تدرى، شرف ابنتها العانس المحرومة من الجمال، والتى أغواها صلاح منصور ابن البقال، ثم هجرها بعد ما نال مآربه منها، فهامت فى الشوارع يلتقطها أى عابر فى سيارة مقابل نصف ريال.

أما الابن المغرور المتطلع الى القوة والثراء فهو يواجه مأساة عمره عندما يكتشف أن أخته التى أحبته كثيرا ومنحته مالا كثيرا، قد قبض عليها بتهمة الدعارة ومطلوب منه تسلمها من قسم البوليس.

وفى مشهد خالد آخر، يدخل عمر الشريف على أخته نفيسة – سناء جميل – المحجوزة مع العاهرات.. ليواجه ليس سقوط أخته فحسب – فقد لا يعنيه هذا كثيرا فى الواقع – وانما سقوط عالمه المصنوع والمزيف كله، بكل الأبهة والقوة التى سعى إليها كثيرا.

وبقليل من الكلام.. يصحبها معه من قسم البوليس.. إلى سيارة.. إلى شاطىء

النيل وهناك لا يوجد إلا حلا واحدا لا يقترحه أحد على أحد .

فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس، تنظر نفيسة إلى أخيها حسنين الضابط الجميل الأنيق الذى أحبته كثيرا.. وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر. وفى ثوان لا يحسها أحد، تغيب فى الأعماق تكفيرا عن إساءتها الى بدلة الضابط الرسمية.

ويتردد حسنين نفسه قليلا بين حزنه على أخته التى أحبها وصنع لها مأساتها رغم ذلك، وبين أنانيته وحبه لحياته الشخصية والاستمتاع بالمجد الذى سعى كثيرا من أجله.. ولكن هل أصبح لأى مجد معنى بعد هذه الفضيحة ؟

وبما تبقى فيه من أصل طيب ربته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على مواجهتها بعد ذلك، يحسم أمره، ويتقدم خطوات نحو النهر.. ويلحق بنفيسة.. منتحرا، ليصيح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل : «لا حول ولا قوة إلا بالله»!!

وتكون هذه الكلمات هى كل ما خرج به من هذا العالم، ضحيتان لبؤس إنسانى عظيم.. لا يقدر على تجسيده إلا فيلم عظيم.. جاء أصلا من كاتب عظيم حتى قبل أن تجيئه «نوبل»..

مجلة « فن » – السنة الأولى– العدد ٨ – يناير ١٩٨٩.

بعد ٣٧ سنة على عرضه

«ظلمت روحى» : أشرار الماضى بمقياس الحاضر

فيلم **«ظلمت روحى»** الذى أخرجه ابراهيم عمارة ومثلته شادية مع محسن سرحان وفريد شوقى وسليمان نجيب.. من خلاله يمكن أن نعثر على كثير من ملامح السينما القديمة التى ترددت كثيرا بعد ذلك فى أفلام أخرى حتى أصبحت «لونا» أو «مدرسة»!.

فسليمان نجيب فى هذا الفيلم، هو «الباشا» أو «البك» التقليدى فى الفيلم المصرى.. رجل أرستقراطى أنيق جدا ولطيف، تتجسد فيه كل معالم «الشياكة» مظهرا وسلوكا، بحيث يتمنى كل مشاهد أن يصبح مثله. أو أن يكون أبوه على الأقل، أو عمه «باشا» لطيفا من هذا النوع، ليحل كل مشاكله.. فهو غنى جدا بالطبع، وان كان الفيلم لا يهتم بأن يقول لنا كيف ومن أين.. ولكنه «غنى وخلاص» ولمجرد أنه باشا أو بك.. ففى الفيلم المصرى القديم لا يمكن أن تعرف إلا نادرا ماذا يعمل الناس أو نوعية مهنهم.. وبالذات هؤلاء «الناس الأكابر».. فالباشا هو باشا لأن الله خلقه هكذا.. والمهنة المتواضعة فقط هى التى يمكن أن تتحدد بوضوح.. ولكن سليمان نجيب فى «ظلمت روحى» هو مجرد ثرى مجهول الهوية وكأمر واقع.. ولذلك فهو يعيش فى بذخ، وفى هذا القصر الكبير ذى «الهول» الذى تصعد منه السلالم على اليمين وعلى اليسار إلى الدور العلوى.. وفى هذا «الهول» حدثت ٧٠٪ على الأقل من أحداث السينما المصرية.. ففيه تلتقى البطلة والبطل وأصدقاؤهما.. وفيه تحدث مشاهد الحب والخلاف والمؤامرات.. ثم فيه يحدث «الفرح» الذى لابد من أن ينتهى به كل فيلم، حيث يتناثر الضيوف فى الأركان ليفسحوا المكان للراقصة التى تزف العروسين ..

ولكننا نفهم على الأقل أن سليمان نجيب هذا عنده «دائرة».. وهو تعبير كان شائعا أيام الاقطاع عن أرض زراعية كبيرة يملكها الباشا، وموظفو الدائرة هم الذين يديرون أعمالها.. ووكيل الدائرة هذه المرة هو الشاب الأنيق محسن سرحان الذى يدير مكتبا به عدد من الموظفين.. وفى ظروف ما يتعرف الباشا سليمان نجيب صاحب الدائرة على أخت وكيل دائرته فيقع من حبها، على الرغم من أنها فى عمر ابنته شادية.. الفتاة المثالية الحالمة التى تمتلك كل براءة الدنيا والتى تعيش على ذكرى أمها المتوفاة.. ومع ذلك فهى توافق على أن يتزوج أبوها الباشا من جديد.. غير عالمة بالمآسى التى سوف يسببها لها هذا الزواج.. ولكننا قبل أن نتابعها، لابد من أن نلاحظ بالطبع أن شادية هذه، وقعت هى الأخرى وفى التوقيت نفسه فى حب محسن سرحان وكيل دائرة أبيها.. وشقيق الزوجة الجديدة لوالدها، والتى هى فى مثل سنها.

ولسبب غامض، نكتشف أنه بينما محسن سرحان شاب طيب وشريف ومثالى جدا، بحيث يكون جديرا بحب شادية الصغيرة المثل الأعلى لكل الفتيات فى ذلك الوقت .. فإن أخته شريرة بشكل خرافى.. إلى حد أنها على علاقة بفريد شوقى نموذج «الشرير التاريخى» فى السينما المصرية والذى يعمل هو نفسه موظفا فى دائرة الباشا.

وهكذا تتشابك قصص غرامية سداسية.. فالباشا يحب أخت موظفه ويتزوجها.. فيرد عليه أخوها الموظف بأن يحب ابنته شخصيا.. بينما تحب الأخت موظفا آخر عند الباشا زوجها.. وتظل على علاقة خائنة به حتى بعد زواجها، ليس لمجرد أنها ترفض التوبة.. وإنما لأن مشروع زواجها نفسه من هذا العجوز الثرى كان من تخطيط عشيقها الشرير فريد شوقى الذى أغراها بهذا الزواج لكى تبتز ثروة زوجها.. ثم لكى يبتزها هو شخصيا أولا بأول وبالطريقة التقليدية فى أفلامنا.

فالشرير مقيم عادة فى الكاباريه ليل نهار .. وهو لكى يسكر وينفق على الراقصات محتاج بالطبع إلى مال لا يمكن أن توفره له وظيفته المتواضعة، ككاتب صغير فى «دائرة» الباشا.. ثم لابد من أن نراه بالطبع فى سهرات القمار حيث يخسر باستمرار.. ففريد شوقى، هذا النمط التاريخى للشرير من أفلامنا، لابد من أن يجمع بين كل هذه الموبقات.. ومع ذلك فنحن نرى دائما امرأة تحبه.. على ايه؟. لا يدرى أحد.. ولكن هناك دائما هذه الخطابات أيضا التى لابد من أن تكون

أرسلتها إليه، لكى تجيء الفرصة، عندما تناسب كاتب السيناريو، لكى يهددها بتسليمها لزوجها.. وهى مسألة تعرضت لها فاتن حمامة وشادية وكل بطلة أخرى فى أفلامنا..

واللطيف فى هذه الأفلام هو خفة الدم.. حتى فى الشر .. وهو لفظ مهذب استخدمته هنا بدلا من السذاجة.. فحتى الأشرار دمهم خفيف .. ونحن لا نستطيع أبدا أن نكره فريد شوقى فى هذه الأفلام على الرغم من كل ما يصنعه بالبطلة التى تحبها.. ربما لأن الشر نفسه فى ذلك العصر كان بريئا وأقل دموية من «الشر المعاصر» لو صح هذا التعبير.. والخلافات كلها بسيطة.. مجرد مجموعة من الخطابات الغرامية يبتز بها الشرير سيدة ما، لكى تمده بفلوس المقامرة، وإلا سلمها لزوجها.. والمبالغ نفسها التى نسمعها فى هذه الأفلام هى مبالغ مثيرة للإشفاق .. وأحيانا للضحك.. فلسوف يدهشنا أن الشرير فريد شوقى يرفع «حاجب الشر الأيسر» مهددا متوعدا عشيقته من أجل أن تعطيه مائة جنيه.. أو «بالكتير خالص» خمسمائة جنيه.. وهو مبلغ لم يعد يكفى لسهرة فى هذه الأيام فى أحد الفنادق.. ومع ذلك فإن «عقدة» الفيلم كله، وبكل معاركه ومآسيه تدور حول مبلغ كهذا.. فأى عصر جميل.. بل أى «شر جميل» وعبيط كان هذا ..!

والواقع أن الخير نفسه كان بريئا أيضا.. فكل شيء سهل ويحدث بسرعة وبالصدفة.. فشادية مثلا تقع فى حب محسن سرحان، الذى يعمل موظفا عند أبيها بلا سبب واضح، ومن مجرد مشهدين أو ثلاثة، يكلمها خلالها كلاما ناعما رومانطيكيا جدا.. وبينما يرتدى «البدلة والكرافتة» وهما الزى الرسمى لكل بطل ولا يمكن أن يخلعه أبدا.. فيكفى أن يقوم «بتسبيل» عينيه ويحدثها عن الحب والإخلاص والوفاء والسعادة المتناهية.. حتى تقع البطلة فى حبه.. ولأن البطلة هنا هى شادية، إحدى ألمع مطربات السينما العربية.. فهى لابد أن تغنى طبعا.. مرة وهى فرحة وتكاد تطير من الحب .. ومرة وهى مقهورة جدا وتشكو للسماء من حظها الأسود. والنوعان موجودان دائما فى كل الأفلام ومع كل المطربين الممثلين.. ونحن نرى شادية فى «ظلمت روحى» تصحب محسن سرحان فى السيارة عائدين من الاسكندرية إلى القاهرة.. حيث تستغرق الطريق الصحراوى والمسافة أكثر من ٢٠٠ كلمات أغنية حب تقول كلماتها الجميلة جدا :

«أنا وانت وصحرا وعربية..

والدنيا لمحسن وحورية (وهذا اسم كل منهما فى الفيلم)
النسمة معاك حلوة جميلة..
من غير أزهار ولا خميلة..
والسكة لمصر طويلة..
وإن طالت .. ماتطولش عليا..»

والكلمات نفسها نموذج لجمال كلمات أغنيات أفلامنا القديمة ودقة صياغتها حسب الظروف الدرامية لتوظيف الأغنية.. وحيث كان شعراء الأغنية، المبدعون حقا، يشتركون فى التصور الكلى للأحداث.. فنحن نلاحظ هنا مثلا أن كاتب الأغنية يوظف كلماتها فى خدمة موقف عاطفى فى سيارة فى الطريق من الاسكندرية إلى القاهرة بحيث يقدم لنا ما يشبه «الصورة».. وهذا هو الشكل الأمثل للأغنية السينمائية التى أصبحنا نفتقدها فى سينما اليوم ..

ولكن الحياة ليست كلها أغانى حب وسعادة بالطبع.. فالأسرة كلها تعود الى القاهرة لتتصاعد عناصر الصراع بين كل الأطراف.. فالزوجة الخائنة مصممة على السيطرة على كل حياة زوجها العجوز الثرى، بتخطيط من عشيقها الشرير الذى يبتز فلوسها التى هى فلوس زوجها.. بينما الأبنة البريئة شادية تحاول مقاومة الشر بالتعاون مع حبيبها محسن سرحان الذى يتصدى لفساد وانحراف أخته. ومع ذلك يعجز عن وقف مؤامراتها التى تتواصل بجرأة شديدة، تصل إلى حد «العبط» فى بناء السيناريو.. فالأشرار فى هذه الأفلام أشرار مطلقون الى أقصى حد.. والطيبون أطهار وأنقياء إلى حد البلاهة.. والألوان مقسمة بين الأسود والأبيض بلا أى احتمال لذرة رمادية بين الاثنين .. والمصادمات المستمرة بلا هوادة وبلا أى تحول بين الأطراف مناسبة للصراع الدرامى وللطبيعة البشرية نفسها التى لا يمكن أن تمضى بهذه الاستقامة، سواء فى طريق الخير أو الشر بلا لحظة ضعف أو مراجعة..

ومحسن سرحان الذى يمثل عنصر الخير يتصدى لفريد شوقى عشيق أخته المتزوجة، ولكنه عاجز تماما عن ردع دهائه الذى يبدو غير قابل للهزيمة.. وتحدث بين الاثنين مساجلات كلامية مغلفة بالغموض حتى لا يفهم الزوج المخدوع.. وهو مشهد تقليدى آخر يتكرر كثيرا فى الأفلام بين فريد شوقى و«الفتى الطيب» فى الفيلم، سواء كان محسن سرحان أو عماد حمدى.. حيث يتحدث الإثنان بالرموز التى لا تفهمها الأطراف الأخرى فى المشهد، ولكن يفهمها المتفرج الذى يستمتع جدا بمثل

هذه المبارزات الكلامية :

محسن سرحان : أنا واثق من نفسى قوى.

فريد شوقى : تراهن ؟

محسن سرحان : بحياتى.

فريد : لا يا محسن بيه .. أصل حياتك غالية علينا قوى !

وعلى مستوى آخر تحدث مبارزات كلامية بين شادية وزوجة أبيها الغانية اللعوب بعد ما اكتشفت ألاعيبها.. حيث تصر الزوجة على إخفاء صورة أم شادية الراحلة من البيت.. فلا تملك شادية إلا البكاء بضعف وسلبية البطلة فى معظم أفلامنا.. فى الوقت الذى يمتد هذا الصراع إلى الخادمات أيضا.. أما وداد حمدى «الخادمة التاريخية» فى الفيلم المصرى فتتحيز لسيدتها، زوجة الأب الشريرة.. ولذلك فهى شريرة مثلها.. فتشتبك فى عراك كلامى ثم جسدى مع خادمة شادية التى لابد من أن تكون بريئة مثلها هى الأخرى !

وخلال هذا كله لا نحس بأى تصاعد درامى فى الموضوع الأساسى للصراع الذى يكون قد استهلك لكثرة ما ألح عليه السيناريو بمثل هذه التفاصيل.. فلا يحدث جديد سوى أن فريد شوقى يزيد من حدة اغرائه لعشيقته بسرقة نقود زوجها وإرسالها له .. فمن أجل هذا خطط بنفسه لهذه الزيجة.. وهنا نسمع عبارات من الحوار المألوف لفريد شوقى والذى أصبح من «المأثورات» المميزة لهذا النوع من الأفلام :

– الطبخة استوت ياست هانم وانتى عايزة تلهطيها لوحدك؟.

ويهددها بهجرها وفضح سرها بتسليم الخطابات الغرامية لزوجها.. فترجوه باكية:

– أنا مش حسيبك أبدا.. أنا بحبك.

فيتراجع بدهاء محاولا اقناعها بكأس يقدمها لها :

– المسألة عايزة شوية تكتيك .. إحنا لسه بنرسم فى الأساس.. اشرب يا جميل!

ثم يقنعها بأن تعطيه قطعة من مصاغها مادامت عاجزة عن الحصول على الفلوس السائلة .. ومنطقه هنا هو :

– الصيغة تيجى وتروح .. أنا حرجعهالك تانى.. انتى بتشكى فى ذمتى؟.. آه.. أنا راجل لى كرامة.. محبش أخد فلوس من ستات أبدا .. اشرب يا جميل !.

ولابد من أن جمهور الصالة كان يطير فرحا لمثل هذه العبارات عندما يسمعها من فريد شوقى بالذات بجاذبيته الشديدة فى تقديم الشر.. لأن هذا الجمهور يعرف جيدا أن هذا الرجل لا يعيش فى كل الأفلام إلا على «فلوس الستات».. والمفارقة هنا تؤدى إلى الأعجاب فضلا عن الضحك .. وهنا تكمن الخطورة !.

وفى الوقت نفسه تكون العلاقة قد تنامت بين شادية ومحسن سرحان.. ولكن الاثنين عاجزان عن مواجهة الشر والخيانة حفاظا على بيت الزوجية وعلى حساب عذاباتهما شخصيا.. وهنا قمة النبل والملائكية فى مقابل قمة الخسة والنذالة. فالأطراف منقسمة جدا كما قلت ولا تهاون فى «فصل الألوان».. ولا تملك شادية إلا أن ترفع وجهها الى السماء شاكية : «مسير الحق يظهر..» ثم بلهجة درامية هائلة كانت من الملامح الأساسية فى أفلام إبراهيم عمارة التى تستعين كثيرا بالآيات القرآنية والحكم والمواعظ :

«ربنا يمهل .. ولا يهمل» فيهتف لها محسن سرحان فى انبهار : انتى ملاك!.

وفى «برتيتة» قمار أخرى يخسر فريد شوقى مزيدا من النقود.. ولكن مشهد القمار هذا كان أساسيا فى كثير من الأفلام.. حيث يبدو أن الجمهور كان يستعذب كثيرا أن يرى المائدة الخضراء وقد تحلق حولها اللاعبون ومع لقطات مكبرة «كلوزات» لأوراق اللعب وكلمات كهذه:

– صولد.. اكسب.. كاريه روا.. كاريه آس.. يخسر.

وينهض فريد شوقى عن المائدة قائلا : ربع ساعة وحجيب فلوس حالا.. ربع ساعة وخلى الترابيزة نار.. ثم وبجرأة شديدة يذهب الى قصر عشيقته التى تعتذر مرعوبة من أنها لا تملك الآن أية نقود.. فيخلع من اصبعها خاتم الزوجية (!!) وهو يهددها «بالجوابات» التى يحتفظ بها.. «تحبى أسلم لجوزك جوابات العشق والغرام ياست هانم علشان تنطردى فى الشارع؟».

وفى المشهد التالى تتسلل العشيقة الى شقته، ولسبب لا يدريه أحد، إلا المخرج وكاتب السيناريو بالطبع.. وهنا يكون الفيلم قد قرر أن ينتهى.. فهى تضبط معه عشيقة أخرى بالطبع.. والمدهش أنه لا يخفى هذه العلاقة. وانما على العكس يعترف ببساطة لعشيقته المخدوعة :

– أنا كنت بحبك علشان خزنة الفلوس.. وأنا باموت فى الفلوس!.

فتصوب مسدسا اليه ببساطة أشد .. وتقتله ليرتاح الفيلم والبشر جميعا من شروره !

وفى مشهد تقف فيه كل الشخصيات «بالروب دى شامبر» – وهو ملمح آخر ثابت من ملامح هذه الأفلام – تحدث المواجهة النهائية.. تعترف الزوجة الخائنة أمام أخيها وزوجها الباشا بأنها كانت خائنة.. وبأنها قتلت عشيقها.. ثم تابت.. ولكنها تغلف هذا بموعظة لابد منها.. يوجهها المخرج أصلا للمتفرج لأن النهاية لابد من أن تكون أخلاقية :

– النفس أمارة بالسوء.. ربنا إدانى.. أنكرت نعمته.. واللى يخون النعمة.. يزول عنه الحلال !.

وهنا أتخيل أن جماهير «الترسو» لابد كانت تضج .

وبينما يحتضن محسن سرحان حبيبته الملاك الطاهر شادية.. ينطلق صوت المعلق الذى كان يتردد دائما فى أفلام ابراهيم عمارة قائلا بعبارات فخمة والقاء أخلاقى مهيب : «وأسدل الليل ستائره على القاهرة.. وعلى مجرمة عاثت فى الأرض فسادا.. وكما قال الله تعالى : «أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم».. لكى يخرج المشاهد الطيب وقد تطهر وتنفس الصعداء لانتقام السماء من كل الأشرار والظالمين على الشاشة على الأقل.. إن لم يكن هذا ممكنا فى الواقع..

ولم يكن فيلم «ظلمت روحى» إلا نموذجا لنوع من السينما .. ولمحة من عصر، كان يبتسم بكثير من البراءة وحسن النية، ولم يكن ناضجا تماما ولا منطقيا.. ولكنا مازلنا نحبه فنتابعه بشغف، لأنه يذكرنا بأفضل ما كان فينا.. ولم تكن هذه حكاية لفيلم.. وانما مجرد محاولة لتذكر عصر.. أو أرجو أن تكون كذلك !.

– مجلة «فن» – السنة الأولى – العدد ٩ – فبراير ١٩٨٩.

فاتن حمامة .. وذكاء الاستمرار الذى جعلها تقبل « عيوشة » !

كما كانت الممثلة الكبيرة فاتن حمامة دائما نموذجا ومثلا أعلى للأخريات – سواء الممثلات أو الفتيات العاديات – فانها تعود الآن أيضا وبعد عمر سينمائى حافل، لتعطى درسا فى «ذكاء الاستمرار».. أى كيف تستطيع الممثلة أن تستمر على القمة وهى تغير الإطار الذى تظهر من خلاله على الشاشة بما يتناسب تماما مع كل مرحلة من مراحل أدائها شكلا وموضوعا.. وهى موهبة خطيرة قد تجيد الممثلات العالميات مثل جين فوندا وفانيسيا ريدجريف توظيفها من أجل ضمان التألق الدائم.. بمجرد القدرة على اختيار الدور والشخصية المناسبة لكل سن، ومن الفتاة الصغيرة العاشقة والمعشوقة التى تصلح لأدوار «سندريللا» إلى الفتاة الناضجة التى يتحول حتى العشق عندها إلى تجربة أعمق، الى دور الزوجة التى تواجه مشاكل البيت والأبناء.. إلى الأم أو حتى الجدة الأكثر خبرة وحنكة.. والتى قد تكون أكثر توهجا اذا وضعت نفسها فى الدور المناسب وفى الإطار المناسب من أى سندريللا .

وفاتن حمامة التى بدأت فى السينما مجرد طفلة فى السابعة أو الثامنة أمام محمد عبد الوهاب فى فيلم **«يوم سعيد»** عام ١٩٣٩.. ظلت ملكة متوجة على الشاشة بالنسبة للمجتمع العربى كله طوال هذه السنوات .. وظلت نموذجا وأسطورة عند المرأة العربية بالذات .. بمجرد استخدامها الذكى لموهبة «الاستمرار» هذه. ولأنها كانت تلتقط بسرعة الظروف المحيطة بها شخصيا.. ثم الظروف المتغيرة بسرعة فى المجتمع والذوق والمزاج العام كله من حولها.. لتغير نفسها بسرعة هى أيضا بحيث تكون دائما فى المكان ليس المناسب لها فقط .. بل والذى تستطيع فيه أيضا أن تكون الأفضل .

ولا مجال هنا بالطبع لاستعراض مراحل تطور فاتن حمامة كنجمة أولى للسينما العربية.. ولكن علينا فقط أن نتأمل آخر أفلامها **«يوم مر .. يوم حلو»** الذى عرض عرضه الأول فى مهرجان قرطاج فى تونس أواخر العام الماضى فقابلتها الجماهير والصحافة وكل أجهزة «الالتقاط» هناك استقبالا حافلا.. أكد بلا شك أنها مازالت هى هى فاتن حمامة مهما تقدم أو تغير الزمن..

والدرس الذى تعطيه هذه النجمة الكبيرة للأخريات فى هذا الفيلم.. هو أنها توقفت عن العمل لعدة سنوات منذ فيلمها السابق **«ليلة القبض على فاطمة»**.. والحجة منطقية جدا : أنها طالما لم تجد العمل المناسب لما تريده الآن وما يصح أن تظهر به.. فلماذا العمل أصلا ؟ وهى عادت فى هذا الفيلم عندما وجدت نفسها فيه.. ولكى تعطى الدرس الذكى الآخر.. فهى تدرك أن السينما المصرية تجدد نفسها الآن مع عدد من المخرجين وكتاب السيناريو الشبان.. محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة ورأفت الميهى وبشير الديك.. وقالت لى فاتن حمامة أنها تتابع باهتمام شديد أفلام هؤلاء الشبان على شرائط الفيديو.. وأنها معجبة بمحاولاتهم – كل فى اتجاه وأسلوب – ليقدموا شيئا جديدا ومختلفا عما قدمه أساتذتهم.. وهى أدركت بالتأكيد وبذكاء شديد أن مقاليد الأمور فى السينما المصرية لابد أن تنتهى الى أيدى هؤلاء الشبان.. وهى التى عملت مع كبار مخرجى مصر كلهم تقريبا.. تدرك أيضا أنها لا يمكن أن تغلق دائرة عملها على «الكبار» وحدهم.. فلماذا لا تجدد أسلوبها وأفكار أفلامها مع هؤلاء الشبان الذين يملكون «نفسا» جديدا فى موضوعاتهم وأساليبهم السينمائية نفسها.. فهى لابد ستكون اضافة هامة عندما تجتمع خبرة النجمة الكبيرة مع شباب – وربما جنون – المخرجين الجدد.. وأعتقد أن هذا كان هو ما فكرت فيه عندما عقدت عدة لقاءات مع المخرج محمد خان للبحث عن موضوع فيلم يخرجه لها ويبدو انهما لم يتوصلا اليه تماما.. فكانت مغامرتها الجريئة بالعمل مع مخرج جديد هو خيرى بشارة – ثلاثة أفلام سابقة فقط – ومع كاتب سيناريو جديد أيضا هو فايز غالى.

الدرس الأهم فى قيام «السيدة الكبيرة» ببطولة فيلم **«يوم مر .. يوم حلو»** هو أنها تلعب دور الأم لأربع بنات وولد واحد.. وهى مسألة قد تكون فعلتها مرات كثيرة من قبل آخرها فى فيلم **«امبراطورية ميم»**.. ولكنهن هذه المرة بنات كبيرات «على وش جواز» كما يقول التعبير العامى المصرى.. بل أن واحدة منهن فاتها بالفعل سن

الزواج.. وكانت هذه هي مشكلتها في الفيلم.. والتالية لها تزوجت وأنجبت فعلا.. فأصبحت فاتن حمامة جدة.. وهي مسألة ترفضها ممثلات «كبيرات» اخريات.. قد تكون الواحدة منهن جدة بالفعل في الحياة .. ولكنها في السينما ترفض الخروج من مرحلة الطالبة في الجامعة التي مازالت تطلق ضفائرها.

الأهم من ذلك أن فاتن حمامة تلعب دور «عيوشة» الأم المصرية الفقيرة والتي تعيش في حي «العسال» أحد أفقر أحياء منطقة شبرا الشعبية الضخمة في القاهرة.. وفي بيت بالدور الأرضي في حارة ضيقة مختنقة وفي أتعس ظروف حياة من أجل أن تربي أولادها.. وتلبس السواد طوال الفيلم فلا تكاد تغير ثوبها أبدا ولا تتزين بأي زينة.. فهي اذن تتخلى مقابل دور جيد يرضي طموحها كممثلة.. عن كل مواصفات النجمة بالمفهوم التقليدي الشكلي «المزوق» عند الأخريات.

فما هي قصة «عيوشة» مع أبنائها الخمسة في «يوم مر.. يوم حلو»؟

أنها أرملة مات زوجها الذي كان عازفا في احدى فرق الجيش الموسيقية.. ومازالت تجاهد لاستخلاص معاشه من براثن الروتين ليساعدها في الانفاق على اربع بنات وولد تركهم لها بلا أي مورد.. وهي هنا تذكرنا الى حد كبير بأمينة رزق في فيلم صلاح ابو سيف الشهير **«بداية ونهاية»**.. فهي نفس الأم التي تفاجأ برحيل الأب تاركا لها وحدها مواجهة حماية البيت والأسرة والأبناء في ظروف شديدة القسوة وبلا أي معين .

فالابنة الكبرى سناء التي تلعب دورها الممثلة المسرحية الجديدة حنان يوسف هي فتاة عاملة في أحد المصانع لتساعد أمها في الانفاق وتخطت سن الزواج.. تقدم للزواج منها بالفعل عرابي النجار الشاب - يلعب دوره المطرب محمد منير - الذي ترفضه العائلة رغم ذلك لفساد أخلاقه.. ولأنه يفرض نفسه على الأسرة الفقيرة فيما يشبه الابتزاز.. فهو يساوم على زواج الفتاة مقابل شروط شبه مستحيلة منها السكن معهم في نفس البيت وضرورة شراء ثلاجة لأنه لا يستغني في الصيف عن الماء البارد والبطيخ المثلج.. بعد أن ذاق حلاوة هذه المتع الصغيرة حين سافر للعمل في بلد عربي وعاد ببعض النقود.. ومحاولة الأسرة كلها طوال الفيلم.. هي لتدبير هذه الطموحات المستحيلة رغم ظروفها الصعبة.. ولمجرد انقاذ الابنة الكبرى من محنتها التي اعلنتها بوضوح حين قالت لأمها أنها.. خلاص.. لم تعد قادرة على احتمال الحرمان من الرجل.

أما الإبنة الثانية فهى سعاد التى تلعب دورها باقتدار كبير عبلة كامل.. وهى الذراع اليمنى العاقلة لأمها.. والتى تمارس مغامرات صغيرة مع بائع اللبن الشاب تنتهى بفضيحة يمكن تداركها.. قبل أن تفر من هذا الجحيم لتتزوج سرا من عامل أخرس - محمود الجندى - يحبها وينجب منها طفلة تصبح هى الأمل الوحيد .

أما الإبنة الثالثة فهى لمياء التى تلعب دورها المغنية الشابة سيمون فتدهشنا بان أداءها كممثلة أفضل منها كمغنية.. وهى فى الفيلم نموذج للجيل الجديد الحائر وسط ضغوط صعبة لابد أن تنتهى به الى الضياع.. فهى جميلة لعوب تطمع فى الحياة السهلة.. تساعد أمها بالعمل كمساعدة ممرضة تحقن المرضى بالأجر ولكنها تتحول الى حقن المدمنين بالمخدرات لتحقيق مزيد من المال.. وسرعان ما تقع فريسة لاغراءات زوج أختها النجار النذل الذى يبدو مصمما على تحطيم هذه الأسرة بالكامل.

وهكذا تنهار كل حصون «عيوشة» الأم البطلة التى حاولت بها حماية بيتها وما تبقى لها.. فحتى الصبى الوحيد الذى علقت عليه آمالها كرجل البيت الصغير.. تحيط به كل أشكال الإهانة والشقاء هو الآخر فى كل عمل التحق به بعد أن ترك المدرسة ليحمل الهم مبكرا.. فلا يملك الا أن يهرب تمردا على كل شىء.. وفى مشاهد بديعة نراه هائما على وجهه فى الشوارع وحيدا بائسا باحثا عن أى قشة أمل .

وفى مشهد الختام الأكثر روعة.. يجىء صباح العيد.. والكل فى فرحة انتزعها بالقوة من بين خيوط التعاسة.. وتجلس الأم «عيوشة» فى نافذة بيتها الذى خلا عليها من الجميع.. ومن بين شعاع الضوء القادم من الشارع كأنه خيوط الأمل.. يقبل شبح صغير كأنه ضائع وجد مكانه أخيرا.. أنه ابنها الرجل الصغير عائدا اليها بهدية العيد : كيلو لحمة لا يدرى أحد كيف حصل عليه بالضبط ليضعه فى يد أمه..

ويتألق وجه الممثلة الكبيرة بالفرح.. فأخيرا هذا هو الأمل !

- زهرة الخليج - ١٩٨٩/٤/١٥.

«سباق مع الزمن»

منذ شهور قليلة كان قد تم فى مصر وسط ضجة دعائية كبيرة تصوير الجزء الأكبر من فيلم **«سباق مع الزمن»** الذى أخرجه مخرج سورى شاب مقيم فى لندن هو أنور قوادرى وأنتجته شركة مصرية بالإشتراك مع انجلترا.. ويومها قامت ضجة هائلة حول أن عددا من الممثلين المصريين نالوا شرف الظهور فى فيلم «عالمى».. وفى الاسبوع الماضى شاهدنا أول عرض «عالمى» للفيلم المصرى «العالمى» فى السوق التجارى على هامش مهرجان كان.. وخرجت شخصيا من قاعة «أمباساد خمسة» وأنا أدير ظهرى للمخرج القوادرى الذى وقف لينتظر التهانى ولمجموعة المصريين الذين اشتركوا فى صنع هذا الفيلم وجاءوا إلى كان ليبيعوه للعالم.. لأن أحدا لو كان قد سألنى عن رأيى فلست أدرى أى كارثة كان يمكن أن تحدث فى بلاد الخواجات !

ولذلك فأنا مهتم جدا بأن أكتب عن هذا الفيلم على هامش المهرجان قبل أفلام المهرجان نفسه لأننى ظللت أسير فى شوارع كان أكلم نفسى وأنا لا أصدق أن المصريين اشتركوا فى هذه المهزلة ليس بجهودهم فقط كممثلين وفنيين وإنما صرفوا الفلوس بالملايين أيضا على تمويله بعد أن باع لهم شخص ما الترام وأفهمهم أنه فيلم عالمى.. لا لنشكو هذه المرة من أن الأجانب عندما يصورون أفلامهم فى مصر فإنهم يسيئون دائما اليها ولا يقدمون إلا أسوأ ما فيها .. ولكن لنوجه أصابع الأتهام بل والمحاكمة مباشرة لكل من شارك فيه من المصريين بدءا من المنتج الذى وافق على السيناريو.. إلى الرقابة التى لم تتابع التصوير لتعرف ما الذى يحدث بالضبط .. إلى السادة الممثلين الذين فرحوا ببعض اللقطات التى يظهرون فيها فى الفيلم

ككومبارس متكلم - وصامت أحيانا مثل حسين الشربينى الذى ظهر فى ثلاث لقطات بالعدد لا يفتح فمه بكلمة ولا يفعل أى شىء - إلى السادة صلاح مرعى وانسى أبو سيف اللذين صمما الديكورات الفرعونية ليمسح بها المخرج البلاط.. والسيد محمد أحمد مصور الوحدة الثانية.. والسيد شريف عرفة مخرجها.. وسادة مصريين كثيرين جدا فرحوا بهذه «السبوبة» ولابد أن تحاكمهم نقاباتهم..

ولا يمكن تخيل حجم الإساءة إلى مصر بمجرد حكاية هذا الفيلم .. فلابد من مشاهدته.. لكى ندرك حجم السفه واللامسئولية وإنعدام الضمير الذى يمكن أن يقع فيه بعضنا جريا وراء المكسب الرخيص لكى يسىء إلينا جميعا.. ومع ذلك فسوف أحاول أن اشرككم معى فى بعض ما رأيته من عبث يدخل تحت بند الفعل الاجرامى المتعمد !

دعنا أولا من السيناريو العبيط الردىء الذى لا يزيد على مغامرات سخيفة مكررة عن عصابات تطارد بعضها بحثا عن كنز الأسكندر الأكبر الذى قيل أنه دفنه فى مصر فى مكان ما ويحاول الفيلم إضفاء الطابع العلمى عليه دون أن يقنع أحدا أو يخرج عن قصص الأطفال.. فالمهم هو كيف تم تنفيذه فى مصر وعلى مرأى ومسمع منا جميعا.. بل وباشتراكنا السعيد أيضا فيه !

معهد أمريكى للآثار فى اليونان يبحث فيه عالم أمريكى شاب هو الممثل المجهول جيف فاهى - هل سمع أحدكم عنه أبدا؟ - عن أسرار وكنوز الأسكندر الأكبر حتى يعثر تحت الماء على تعويذة لثعبانين انتظرته لألفى سنة منذ قتل الأسكندر الأكبر لكى يعثر عليهما شخصيا.. وهما اللتان تقودان إلى كنز الأسكندر بشكل ما لم أفهمه شخصيا.. ولكن بينما يعتقد الأمريكان كالعادة - ومعهم المخرج السورى - أن أى كنوز فى العالم هى من حقهم.. يعتقد مليونير يونانى مثل أوناسيس - ولكنه مجرم خطير له عصابة دولية - أن الاسكندر كان يونانيا مثله وبالتالى فالكنز من حقه.. لا سيما أنه كان له إبن مجنون بهذه الأسطورة ومات من أجلها.. ومازال له إبن مجنون آخر ولكن بلا سبب سوى مجرد حقده الشخصى على البطل الأمريكى.. وبعد جرائم ومذابح ومغامرات عبيطة فى اليونان لاتعنينا فى شىء لأن الفيلم كله لا يعنينا فى شىء.. يكتشف البطل الأمريكى أنه لابد من استكمال البحث فى مصر حيث تلحق به حبيبته الأمريكية وهى ممثلة لم نسمع بها أيضا اسمها كاميلا مور غطت رداءتها فى التمثيل بالكشف عن جسدها تماما مرتين ثلاثة بدون مناسبة..

كما وقعت فى حب البطل بدون مناسبة ولكن لسر يحتفظ به الفيلم الى النهاية.

وعندما يصل البطلان الأمريكيان إلى مصر تبدأ المهزلة.. فأول مكان يذهبان إليه هو كباريه ترقص فيه «بلدى» سماح أنور وهالة صدقى الشقيقتان - تصوروا - ونعرف إنهما صديقتان للبطلة الأمريكية منذ أن كانت زميلتهما فى المدرسة.. فى مصر أم فى أمريكا لا نعرف بالضبط .. بينما يعزف الممثل الشاب بسام رجب على الجيتار ويصبح صديقا للبطل الأمريكى أيضا.. والأسرة كلها ترحب به وتساعده بعد ذلك فى كل مغامراته ضد الحرامية والأشرار لأن الجميع يتطوعون دائما لمساعدة البطل الأمريكى ضد اليونانى !

ويقرر البطل الذهاب الى أسوان للبحث فى معابدها عن تعويذة الثعبان المسروقة.. ولا يظهر من أسوان إلا مركب فى النيل ومراكبى نوبى.. ويتسلل الشاب الأمريكى ببساطة مذهلة الى بعض المعابد الفرعونية ويتسلقها بالحبال بمساعدة سماح أنور .. لكى يهدم أحجاره «بشاكوش» حتى يعثر على التعويذة ويأخذها.. ويظهر البوليس المصرى فى الوقت المناسب ولكن ليوصل الشاب الأمريكى بنفسه إلى القطار ويودعه قائلا بالحرف الواحد : أما تيجى الصوت والضوء فى أسوان مرة ثانية.. ماتعملش كده تانى.. أحسن حنزعل منك!.. وليست هناك أية مبالغة فى هذا الحوار سوى ترجمته من الانجليزية الركيكة على لسان الضابط المصرى.. إلى العامية.. بينما تكون سماح أنور المصرية قد أخفت قطعة من آثار بلادها لحساب الأمريكى المغامر حبيب صديقتها الأمريكية!

وفى محطة باب الحديد يصل القطار من أسوان لتكون العصابة الشريرة وعلى رأسها جميل راتب مهرب الآثار المزورة المصرى عمر.. ومذيع البرنامج الأوروبى المصرى أيضا محمد اسلام فى دور حرامى فى خدمة رئيس العصابة اليونانى.. وناس تضرب ناس وتجرى فى محطة مصر وراء البطل وحبيبته.. ومطاردات فى مترو الانفاق.. ورجال يتنكرون فى ثياب نساء : خيمة سوداء تغطى الجسم كله.. فهذه هى المرأة المصرية.. ثم يهرب البطل فى سيارة تكتسح الشوارع وتقفز فوق السيارات والناس على الطريقة الأمريكية وفى قلب ميدان رمسيس ولا وجود للبوليس المصرى ولا لأى مواطن مصرى شكله نضيف ..!

ولقطات القاهرة الوحيدة هى حوار قذرة ضيقة.. ومشهد فى قهوة الفيشاوى يجلس فيه جميل راتب مهرب الآثار مع مجرم خطير جدا يسمع أم كلثوم.. ثم مغارة

حرامية حقيرة يقبع فيها مهرب الآثار العجوز محمد توفيق بالجلابية.. ثم مكان ما فى المقابر أو فى «المزابل» الصحراوية الغريبة حيث كمية هائلة من «القلل» يحطمها البطل.. ويتابع المليونير اليونانى المجرم زعيم العصابة وابنه المجنون الشرير بأفراد عصابتهما وطائرات الهليكوبتر البطل إلى مصر.. وعلى أرضها تدور المغامرات والمطاردات سداح مداح وعلى البحرى ودون أن يتدخل أى مصرى لا سمح الله إلا الحرامية وأصدقاء البطل .. طيب الحكومة نفسها فين ماتعرفش!؟

وفى سيوة نرى البيوت الحقيرة والصحراء والمقاهى «المعفنة».. ونساء بدويات قبيحات.. والسيدة رجاء حسين «ساحرة» كأننا فى أحراش أفريقيا.. والساحرة عليها عفريت لابد من إخراجه بالزار.. والسيدة ليلى شعير رسامة مودرن اختارت أن ترسم فى سيوة بسبب الهدوء.. وهى أحبت الأمريكان وساعدتهم من تلقاء نفسها و«عزمت» البنت الأمريكية على «زار» رجاء حسين حيث أحاطت بها النسوة المصريات المتخلفات ونبحن الديك ولطخن وجهها بدمائه فصرخت فى الجبال فى فزع هيستيرى حيث فاجأتها عصابة جميل راتب.. بينما كان حبيبها الأمريكى قد هبط بثقة شديدة إلى معبد آمون بمفرده فى قلب الليل وفتح وحطم فى جدرانه بالفأس دون أن يتعرض له أحد.. والتقى بحبيبته المذعورة فى الجبل.. وهرب بها فى سيارة فى قلب الصحراء وكأنه يعرف كل دروب مصر.. بينما هناك طفل مصرى صغير بالجلابية ويعرف الانجليزية فى واحة سيوة.. وكلما سأله أحد عن سر وأعطاه فلوس.. باح له بالسر.. ولذلك فالعصابة دائما فى أعقاب الأمريكى الذى وجد الحرامى المصرى جميل راتب مذبوحا بعد أن خانه زميله اليونانى.. وفى قلب الصحراء يعثر على العصابة.. وتهدده بالقتل وبإغتصاب حبيبته فى مشهد جنسى فاضح.. ولكن لأنه أمريكانى وحليوة وجدع ينقذه ربنا فجأة بانفجار لغم ينسف الحرامى.. ويمشى الأمريكى وحبيبته من سيوة إلى شاطىء البحر الأبيض المتوسط.. تصوروا الجبروت..!! ثم يخرجان من الماء الى «فيلا» للمليونير اليونانى الشرير فى قلب الصحراء المصرية حيث يتضح أنها قصر فخم به حرس عسكرى وهليوكوبتر.. وفى القصر يخبره اليونانى أنه هزمه تماما وأخذ منه كل شىء.. فحتى حبيبته الأمريكية كانت تعمل مع العصابة من البداية وكانت عشيقته.. وكان رجاله قد سرقوا مومياء ما أو شيئا من هذا القبيل من سيوة وخرجوا به فى السيارة من نقطة تفتيش مصرية سمح لهم العسكرى المصرى بالمرور منها قائلا ببساطة : «ناو يو كان جو!»

يعنى «دلوقتى تقدر تمشى» فخرجوا بالآثار المصرية المسروقة ببساطة.. وكانت سماح أنور تجلس بجانبى فهمست ضاحكة : «مادام مش جايبين فيديو.. يعدوا ..!».

وينتهى الفيلم فى المنتزه فى الأسكندرية.. حيث تحمل العصابة جثمان الأسكندر الاكبر شخصيا فى طائرة هليوكوبتر إلى اليونان.. بينما نسمع صفارات البوليس المصرى وفى السيارة الضابط المصرى حسين الشربينى دون أن يفعل شيئا على الإطلاق.. بينما يقذف ابن المليونير اليونانى المجنون بجثمان الأسكندر من الطائرة إلى البحر ثم يضرب نفسه بالرصاص ويلقى بنفسه أيضا.. ويعود البطل الأمريكى إلى اليونان.. حيث تلحق به حبيبته التى خانته مع العصابة ثم تابت وعادت اليه .. وتنتهى أسوأ كارثة يمكن أن تسىء إلى مصر بأكثر مما يستطيع أى كاره أو جاهل.. ولكن بفلوسنا هذه المرة.. واتحدى أن يكذبنى أحد فى كلمة واحدة .. ولا أعلق بشىء سوى أن لا يمر هذا «الشىء» دون محاسبة قاسية للجميع !

وعفوا على هذا الأنفعال وتضييع وقتكم وفلوس مجلة الاذاعة التى أرسلتنى الى كان.. وأرجو أن يكفى ما تبقى من مكان لأحدثكم عن شىء من السينما الحقيقية التى يصنعها الآخرون :

– مجلة «الاذاعة والتيلفزيون» – ١٩٨٩/٥/٢٧ .

مولد عادل إمام فعلا
لكن صاحبه غايب للأسف!

لا أدرى ماذا كان يمكن أن يكون مصير فيلم «المولد» بدون عادل إمام.. مثل أفلام ومسرحيات كثيرة لم تكن لتقوم لها قائمة ولا يشاهدها مشاهد واحد لولا هذا النجم الموهوب الذى أنعم عليه الله بهذه النعمة الخرافية التى قد يدفع أى فنان كل حياته من أجلها ثم لا يظفر بها.. وهى حب الناس له واقبالهم على كل ما يقدمه لهم وتصديقه.. فهم يذهبون أولا من أجل عادل إمام وليأت الباقى بعد ذلك.. من معه.. ما هى القصة .. من هو المخرج لا يهم .. فلا فرق .

وهذا بالضبط ما ينطبق على فيلم «المولد».. فلو أننا أحضرنا بيتر اوتول وداستين هوفمان وجاك نيكولسون فى طائرة ليلعبوا بطولته معا.. فسوف يفشل حتما لأن الناس لن يجدوا شيئا لكى يروه.. لا قصة ولا سيناريو ولا إخراج.. ولكنه يمكن أن ينجح فقط بعادل امام .. واعتقد أنه وهو معروض الآن قد يحقق أعلى الايرادات لإسبوعين أو ثلاثة قبل أن ينكشف الأمر.. وهى ظاهرة سينمائية مصرية بحتة لا تحدث إلا فى مصر وبعادل إمام..

وهى ظاهرة بدأت من عشر سنوات أو أكثر وأحدثت إنقلابات فى السينما المصرية على كل مستوى .. إنقلاب فى مفهوم النجم وشكله ومواصفاته.. فتراجع فى حسابات الشباك والتوزيع نجوم مثل محمود ياسين وحسين فهمى وحتى نور الشريف.. ليتقدم نجوم مثل أحمد زكى ويحيى الفخرانى.. وإنقلاب فى أجور النجوم جعل ثلاثة أرباع ميزانية الفيلم تذهب إليهم والربع فقط لكل الفروع الفنية الأخرى مما هبط بمستوى السينما إلى أدنى مستوى.. وانقلاب فى حسابات التوزيع الخارجى والداخلى والفيديو جعل تجار السينما يخنقون الصناعة كلها من قبرص

والسعودية والخليج لأن أحدا لم يعد يريد إلا عادل إمام لكي يكسب مئات الألوف مقدما وقبل تصوير لقطة واحدة.. فماتت كل الصفوف الثانية والثالثة من الممثلين وتجمدت الصناعة تماما - بالإضافة ألى عوامل أخرى طبعا - فلم تعد الفرصة ممكنة إلا أمام أفلام المقاولات.. ثم الانقلاب الأخطر فى ذوق الجمهور نفسه الذى لم يعد يريد إلا هذا النوع فقط الذى يقدمه له عادل إمام.. فتراجعت ألوان ومدارس عديدة كان يقدمها نجوم ومخرجون وكتاب سيناريو آخرون لم يعد ممكنا أبدا أن تنافس عادل امام.. وصحيح أن بوادر التغيير بدأت تظهر أخيرا جدا مع نجاح فيلم **«المغتصبون»** بليلى علوى وإخراج سعيد مرزوق وحدهما و**«جحيم تحت الماء»** بسمير صبرى وإخراج نادر جلال وتصوير سعيد شيمى وحدهم.. ولكن بعد عشر سنوات على الأقل من كساد السينما المصرية تماما.

وليس عادل إمام مسئولا بالطبع عن نجاحه واقبال الناس عليه.. فهو ممثل موهوب إلى أقصى حد وبأكثر مما يختار هو نفسه أن يقدمه فى أفلامه فضلا عن الجاذبية الخارقة التى يملكها تجاه جمهوره وهى مسألة الهية بحتة ليس مدينا فيها لأحد.. ولكن هناك بالطبع متغيرات خطيرة وعديدة فى المجتمع المصرى نفسه والمزاج النفسى والإقتصادى وتركيب السينما المصرية من داخلها وراء امتداد هذه الظاهرة لعشر سنوات على الأقل ..

ولكن مسئولية عادل إمام الوحيدة والأكيدة هى أنه كان يمكن أن يستخدم ظاهرة الإقبال الخرافى على أفلامه ليصنع انقلابا من نوع آخر أكثر فائدة للسينما المصرية وللجمهور معا.. فيستغل قوته الكبيرة ليقلب مقاييس السوق وذوق الجمهور فى اتجاه إيجابى أكثر كان قادرا عليه بكل تأكيد.. فيختار أفضل القصص وكتاب السيناريو والمخرجين ليقدم أعظم الأفلام.. ولكنه لم يفعل .. فالمذهل أن النجم الأول الذى تذهب اليه أولا وقبل غيره كل السيناريوهات التى يكتبها كل كتاب السيناريو فى مصر. لا يقبل منها إلا أردأها غالبا وما يتفق فقط مع مزاجه هو الشخصى.. وما يريد هو نفسه أن يفعله على الشاشة .. والغريب أنه، وهو يقول دائما أنه مرتبط أولا بالجماهير العريضة ولا يريد أن يقدم شيئا متعاليا أو معقدا أو «معرقبا» وهو صادق تماما فى ذلك لأن عادل امام لا يكذب فعلا فى عمله ولا يقدم إلا ما يحس ويؤمن به فعلا.. إلا أن ما يقدمه فى النهاية بعد كل هذه الإختيارات العديدة.. لا يمكن أن يكون هو ما تحتاجه «الجماهير العريضة» من فنانها الأول الذى أقبلت عليه بلا

حدود.. فهو فى أفلامه الأخيرة كلها لا يفعل سوى أن يضرب كل الناس وتحبه كل النساء.. ولكن حول أى فكرة.. ومن أجل أى هدف.. لا شيء اطلاقا.. الخيط الوحيد الذى يمكن أن يربط بين هذه الأفلام و «الجماهير العريضة» هو أن بعض كتاب السيناريو الشطار يفتعلون له موقفا بطوليا عابرا أو جملة حوار ساذجة يسخر فيها من بعض المفسدين أو الأثرياء أو اللصوص الكبار لكى يضربهم عادل امام اما بالساطور أو بالمدفع الرشاش أو حتى بيده المجردة – ولكن الفولاذية – فينتقم للناس المطحونين فى الصالة وينفس عن سخطهم العاجز المكتوم من اللصوص الكبار.. ولكن من خلال «اللص الصغير» الذى يتحول إلى بطل شعبى والذى يجد فيه كل متفرج تعيس أو غلبان نفسه.. فيتصور أنه هو أيضا قادر على الانتقام.. أو أنه لم يعد هناك أى داع للانتقام أصلا ما دام عادل إمام قد قام بالمهمة بدلا منه.

وليس هكذا بالطبع تعالج المشاكل الاجتماعية.. فليست المسألة مجرد حقد وإنتقام أو انتهازية سياسية وتملق مشاعر الجماهير من كتاب سيناريو «ترزية» قادرين على تفصيل ثوب سياسى أو اجتماعى لكل فيلم عسكر وحرامية عبيط .. ففى فيلم «المولد» مثلا ينظر عادل إمام إلى إحدى العمارات الفخمة ويشتم ساكنيها فيرتاح الجمهور جدا وينبسط.. بينما عادل إمام نفسه فى الفيلم حرامى سرق خمسة ملايين دولار وبنى منها عمارات هشة سقطت على ساكنيها.. ولكنه «الحرامى بتاعنا» الذى نحبه فنغفر له كل شيء.. وهى مسألة خطيرة جدا أن نضع «اللص الصغير» فى مواجهة اللصوص الكبار.. ثم نصفق له باعجاب ما دام هو البطل الشعبى الذى انتصر عليهم !

والمشكلة الأساسية فى مرحلة عادل إمام الأخيرة التى تربع فيها على القمة بلا أى منازع هى الانفصال التام بين عادل إمام الانسان.. وعادل امام الممثل.. وكأنهما شخصان منفصلان تماما.. فهو كإنسان مثقف جدا.. واع جدا بكل مشاكل مجتمعه .. ملتزم جدا وشجاع إلى أقصى حد.. بل لعله أكثر فنانينا حركة وإيجابية فى القضايا العامة سواء التى ترتبط بمهنته نفسها أو بقضايا مجتمعه كلها حتى أكثر من الفنانين الذين يجيدون الثرثرة ورفع الشعارات.. وموقفه من قضية النقابات الفنية يؤكد ذلك.. ورحلته الخطيرة إلى أسيوط وحده وبمبادرة فردية منه لم يشاركه فيها أى فنان آخر خارج فرقته تؤكد ذلك.. ومحاولته لاقامة حفل لتأييد الأنتفاضة الفلسطينية التى أحبطها الآخرون تؤكد ذلك أيضا.

ولكن الغريب - بل المذهل - أن هذا الانسان الرائع يتحول الى شخص آخر تماما فى أفلامه ومسرحياته.. فهو يفعل فقط ما يتفق مع مزاجه الشخصى بدلا من أن يستخدم قوته الفنية والجماهيرية الفائقة فى رفع مستوى السينما والمسرح ولو بقدر مايستطيع.. بل أنه حتى فى السينما توقف عن موهبته الأولى وهى الإضحاك - وهو سلاح نبيل جدا ومحترم - وتحول إلى شاب حاقد وعنيف ومكشر باستمرار.. فى وقت أصبح فيه المشاهد المصرى محاصرا بالاكتئاب من كل جانب وفى أمس الحاجة لابتسامة واحدة ..

ولقد أصبحت المفارقة الغريبة فى ذروة تألق عادل امام.. هى أن أفضل المغامرات المسرحية الجميلة تجىء من خارج عادل إمام.. «فالبهلوان» يقدمها يحيى الفخرانى.. و «أهلا يابكوات» يقدمها حسين فهمى وعزت العلايلى.. و«إنقلاب» تقدمها نيللى وجلال الشرقاوى.. بينما مازال هو مبهورا جدا «بسيد الشغال» التى لا يمكن أن يذهب اليها أحد إلا من أجل أن يراه هو شخصيا ولا شىء آخر ..

وفى السينما أيضا تجىء أفضل الأفلام الآن من خارج عادل إمام.. فالصدفة وحدها هى التى جعلت بين العرض الخاص لفيلمه «المولد».. والعرض الخاص فى نفس القاعة لفيلم **«كتيبة الاعدام»** لنور الشريف وعاطف الطيب وأسامة أنور عكاشة.. ثلاثة أيام فقط .. ولم تكن المقارنة فى صالح عادل إمام على الاطلاق.. وهو الذى يملك كل الفرص والإمكانات الإنتاجية الرهيبة لصنع فيلم جيد يستطيع أن يفرض شروطه فيه كما يريد.. وتساءل الناس على الفور : ما الذى فعله عادل امام فى «المولد».. وما الذى فعله نور الشريف فى «كتيبة الاعدام» وهو لا يملك نصف امكانياته؟ وما سر هذا التناقض بين عادل إمام الموقف.. وعادل إمام النجم ؟

إننى دون عقد أى مقارنات .. قد أكون معجبا بمواقف عادل إمام من القضايا العامة التى قد لا أرى نور الشريف مشاركا فيها.. ولكننى فى نفس الوقت معجب أكثر بإختيارات نور الشريف لأفلامه وارتباطه بالاتجاهات الجادة والجديدة.. فصحيح أن الفنان هو موقف اجتماعى واضح وشجاع.. ولكنه عمل فنى أيضا وأولا والا أصبح زعيما سياسيا وهذا لا يكفى.. لأنه حتى دور الفنان السياسى أو الاجتماعى لا يكتمل إلا من خلال أعماله الفنية لأنها هى التى تصل وتقنع وتجذب وتؤثر فى «الجماهير العريضة» أكثر.. اذا كنا نريد أن نقول لها شيئا فعلا! ومع ذلك فان تفسير هذا التناقض فى تقديرى بسيط جدا.. وهو يتخلص فى نموذج «جيمس

بوند» الذى يقوم على شيئين فقط : أنه يضرب كل من يقابله بالصدفة فى أى فيلم.. وأن كل النساء وعلى الاطلاق وبلا أى مناسبة يقعن فى حبه.. ولأسباب لا أدعى أننى أعرفها يريد عادل إمام أن ينقل هذا النموذج إلى السينما المصرية - سواء كان يقصد ذلك أو لا يقصده - وبدون أن يكون لا هو ولا السينما المصرية صالحين لذلك ولا هو مطلوب أصلا.. فجيمس بوند مثلا عميل بريطانى أصلا يعمل غالبا فى خدمة المخابرات الامريكية يتلقى أوامر بتكليفات معينة.. فالرجل اذن يؤدى واجبه.. و«رامبو» نفسه يقوم بمغامرات بطولية من وجهة نظره كأن يحطم فيتنام كلها مثلا وبمفرده بحثا عن أسير أمريكى مفقود فتكون الدوافع «وطنية» فى الأساس سواء اتفقنا معها أو اختلفنا.. ولكن ما الذى يحارب من أجله عادل إمام فى أفلامه ؟

أنه فى نهاية «المولد» يربط نور الدمرداش زعيم العصابة الخطيرة بالسلاسل فى حجر يلقيه فى النيل بمنتهى البساطة وبدون أن نعرف كيف لا يقاومه هذا المجرم العاتى ولا عصابته الخرافية.. ثم بعد أن يلقى رجلا فى النيل مربوطا بحجر - حتى لو كان مجرما - يحتضن حبيبته يسرا ويبتسم فى سعادة نبيلة جدا ويقول أنه سيبنى بفلوسه بعد ذلك مدارس ومستشفيات .. وهكذا يفلت بكل جرائمه بلا عقاب ويفوز بالحب والملايين ويعيش فى تبات ونبات دون حتى العقاب الأخلاقى الذى توقعه السينما المصرية عادة على الأشرار من أول استفان روستى إلى فريد شوقى.. ولكن خطورة جاذبية عادل إمام المخيفة هى أنها حولت القاتل إلى بطل شعبى من حقه أن يفعل ما يريد - مادام عادل إمام - ثم يفلت من العقاب..

فى أحد مشاهد الفيلم قبل ذلك يكون لصا مطاردا وجائعا ومفلسا لا يملك إلا جنيها قديما ممزقا. فيدخل به إلى دكان بقال ضخم عرضه ستة أمتار.. ويطلب منه رغيفا وقطعة جبن.. ويرفض البقال الجنيه المزق وهذا من حقه تماما.. فيضربه عادل إمام على قفاه ويخرج من الدكان ببساطة شديدة دون أن يضربه البقال الضخم الذى عرضه ستة أمتار.. وهنا نحس على الفور أن هذا البقال هو مجرد كومبارس غلبان يعرف أن هذا عادل إمام شخصيا وأنه طبعا لا يمكن أن يضربه.. فيفقد العمل كله مصداقيته.. وهى مسألة خطيرة جدا فى الفن.. أن تصبح الشخصية التى أمامك هى النجم فلان وليس الشخصية نفسها.. والا فمن الذى يمكن أن يصدق بالمقاييس الشكلية - والحجمية نفسهما - أن يضرب عادل إمام مثلا مصطفى متولى ؟

ولست معترضا شخصياً على أن يضرب عادل إمام كل من يظهر بالصدفة فى أفلامه بما فيهم المخرج وكاتب السيناريو .. فهذا من حقه مادام الآخرون يوافقون رغم أن مؤهلاته الجسدية لا تسمح بذلك.. ولكن بشرط أن يفعل هذا بمنطق معقول ومقنع.. وهو منطق الكوميديا والفارس بالذات الذى يسمح بأن يضرب «الرجل الصغير» العصابة الشريرة لكى نضحك نحن وكما كان يفعل شارلى شابلن.. أو كما يحدث فى أفلام ميكى ماوس دون أن يعترض أحد.. ولكن المشكلة هى أن الجميع يفعلون هذه الأشياء فى أفلام عادل إمام بمنطق جاد جدا وينتظرون أن نصدقه.. إن الوسيلة الوحيدة لكى يتغلب تكوين جسدى وشكلى مثل عادل إمام على كل خصومه.. هى استخدام العقل والذكاء الانسانى «للرجل الصغير» وهو نموذج موجود فى السينما العالمية كلها.. ولكن المشكلة هى أنه مصمم على أن يضرب الجميع «بالبونيه» و«الروسية» و«المقص».. وبالقفز والجرى وتسلق الأسوار والمواسير والكبارى والأتوبيسات وعربات النصف النقل التى تنهب الشوارع نهبا دون أن يمسك به البوليس ولا الحرامية ولا الجن الأزرق.. وهو مشهد حدث بالفعل فى هذا الفيلم الذى هو «مولد» فعلا لعادل إمام فعل فيه كل ماتشتهى الأنفس – ونفسه هو شخصيا أولا – ولكن صاحب المولد الذى هو المخرج سمير سيف كما هو مفروض كان غائبا تماما فترك أشياء غريبة تحدث على مستوى الإثارة والحركة أو «الاكشن» الذى يعتقد أنه السينما الوحيدة فى العالم والذى كنا نتصور أنه بارع فيه وعلى حساب أى قيمة أخرى للسينما .. فحتى فى هذا المجال فنحن لا نفتقد المنطق والمعقولية فقط .. وانما نكتشف ولأول مرة مع سمير سيف أن التنفيذ نفسه ردئ وملىء بالاخطاء.. فالناس تقع بمجرد أن يلمسها عادل إمام بشكل عبيط .. والمعارك مضحكة جدا بدون أى كوميديا.. وهو يسطو على بيت ما فيقفز على السقف ليقع به بالضبط فوق سرير بين شاب يضاجع فتاة.. وفضلا عن أن المشهد مسروق من فيلم أجنبى هو حتى لا يضحكك.. فكل المقصود منه أن يرهب عادل إمام شابين وفتاة فى شقة يخافون منه ويضربهم ويذلهم ويخضعون له برعب بلا أى سبب.. ولمجرد أن يرى من هذه الشقة «فيللا» فخمة مواجهة تسكنها عصابة خطيرة تقودها امرأة حسناء هى ليزسركسيان.. فيقتحمها هى أيضا ليسرق الخزينة ويضرب كل العصابة التى تمسك المسدسات وهو لا يمسك شيئا أبدا إلا دعاء الوالدين بمجرد أن يضرب الجميع ويطفى النور مثل مشاهد ميكى ماوس فى أفلام «الكرتون» وبعد ذلك تقع

زعيمة العصابة الحسناء فى حبه من بين كل البشر.. فترفع المسدس فى وجهه وتقول له «تعالى .. عاوزاك» ثم يحدث شيء مضحك جدا.. وهو أن تعطيه المسدس لأنه أولا سبع البرمبة اللى ماحصلش الذى تحتاجه العصابة فى عملياتها الخطيرة جدا والتى نكتشف رغم ذلك أنها لا تزيد على حمل شنطة دولارات إلى قبرص.. ثم لأن هذه الحسناء الفاتنة المجرية أعجبت به من أول نظرة وبعد مشهدين فقط كانت تقول له «زوجتك نفسى».

وليس هذا نقدا للفيلم على أى حال لأنه مجرد قصة أطفال ركيكة فى فيلم هندى وزنه ٢٨ كيلو لأن الموضة الآن هى «الهندى» واميتاب باتشان. من العبث مناقشته بشكل جدى إلا من حيث خطورته على فنان موهوب كعادل إمام نفسه.. وتجيء الصدمة الحقيقية فيه من السيناريو الذى كتبه محمد جلال عبد القوى والمفروض أنه كاتب متمرس فى الدراما التليفزيونية وكتب أشياء كثيرة جيدة.. ولكن يبدو أنه تصور أنه يغزو السينما لأول مرة بكل توابلها العبيطة والمهلهلة التى يمكن أن «تكسر الدنيا» من ضرب وجرى وشغل عصابات وميلودراما تبكى فيها أمينة رزق.. وإلا فما هى علاقة حكاية المولد الذى يتوه فيه عادل إمام الطفل من أمه لكى يلتقطه عبد الله فرغلى ويحوله الى حرامى.. بكل ما رأيناه بعد ذلك قبل أن يعود الإبن إلى أمه بعد ثلاثين سنة.. وماذا لو أننا حذفنا هذه البداية والنهاية وتعرفنا على عادل إمام مباشرة وهو عضو فى عصابة ويريد أن يتوب ليبدأ حياة جديدة.. المشكلة أن جلال عبد القوى يريد أن يستفيد أيضا من حواديت يوسف وهبى وأمينة رزق والعيال التايهين لكى يبكى الناس أيضا على أم تبحث عن إبنها الذى نسيها تماما ثم تذكرها فجأة بعد ثلاثين سنة فبدأ يراها فى المنام وهو صاحى.. وياسلام بقى كمان على حكاية البنت يسرا التى تكتشف أن أخاها عادل إمام ليس أخاها فتقبله من فمه بشبق وتتزوجه لأنها تكتشف فجأة أنها كانت تحبه بس ماكانتش واخدة بالها.. واذا كانت يسرا هى الشيء الجيد الجميل الوحيد فى هذا الفيلم هى وإيمان وتصوير سمير فرج.. فهناك مشكلة خطيرة جدا تحدث فى أفلام عادل إمام لأول مرة.. هى أننا حتى لم نعد نبتسم فى اللحظات النادرة التى يحاول أن يتذكر فيها أنه كوميديان عظيم تجاهل موهبته الأولى .. لأن «الإيفيهات» من نوع «هو احنا ليلتنا بيضة بالصلاة ع النبى والا حاجة؟» تكون قديمة ومستهلكة فى فيلم بارد كالصقيع المفتعل الذى يهزأ بعقولنا.. وهى مسألة قد يقبلها الجمهور من نجمه الأول مرة ومرتين

وثلاثا.. ولكنه لن يقبلها فى المرة العاشرة.. وهو الخطر الذى لابد أن يبدأ عادل إمام فى دراسته باهتمام.. فليلى علوى تنجح الآن بمفردها.. وسمير صبرى ينجح بمفرده.. وسماح أنور تكسر الدنيا بمفردها.. وأفلام مخرج اسمه اسماعيل حسن تكتسح.. فحتى مقاييس السوق نفسها يمكن أن تتغير.. وأعتقد أن حجم الحب فى هذا المقال واضح جدا لعادل إمام.. فأنت لا تغضب بهذا العنف إلا من أجل من تحبهم وتدرك قيمتهم .. وبشرط أن يصدقوك هم أولا .. فاذا لم يصدقوا.. فكل واحد يحاسب على لغلوغه !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون -٢٢/٧/١٩٨٩.

الجحيم الذى نرحب به تحت الماء
والمغامرة الشجاعة للدخول فى المجهول !

تضعنا السينما المصرية الآن فى معادلات صعبة.. تؤدى إلى اختيارات أصعب.. فالفيلم الجيد من حيث الموضوع أو التناول الاجتماعى.. كثيرا ما يلجأ الى الخطابية والمباشرة.. وقد يكون أسلوبه السينمائى أيضا تقليديا كسولا أو حتى متخلفا. وقد يكون مستواه السينمائى متقدماً ولكن ملىء بالجهامة والاكتئاب، واحنا مش ناقصين، أو تكون اللغة السينمائية راقية ولكن البناء الدرامى هش أو مفكك أو ملىء بالثرثرة المجانية.. أو بالغرق فى المشاكل الذاتية الخاصة جدا بالسيد المخرج شخصيا بحيث لا تعنى ولا تصل أصلا إلى غيره.. ولو عثرنا على الشكل المتقدم نفتقد المضمون.. أو نرحب جدا بالمضمون الواعى والجرىء ولكن ونحن نعلم جيدا أننا نجامله على حساب الشكل أو حتى التنفيذ الركيك.. فى الوقت الذى نرحب فيه بالجرأة فى تجديد الأسلوب على حساب المتعة شرط أى عمل فنى لكى يصل الى الناس.. وبعد أن اختلط الحابل بالنابل فى عملية الإبداع فى السينما المصرية لم يعد أمامنا إلا أن نتلقف أى عنصر جديد ومتقدم فى أى فيلم على حساب العناصر الأخرى ونحن متأكدون تماما من أن هذا خطأ.. ولكن ماذا نفعل وقد أصبح هذا هو أفضل الموجود؟

قواعد النقد الفنى التى تعلمناها فى الكتب والمعاهد – اذ كنا قد تعلمنا شيئا أصلا – ومن الأعمال الفنية نفسها.. تقول أن الفن لا يقبل التجزئة.. وأنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون.. ولا السيناريو عن الإخراج .. ولا «النية» عن التنفيذ.. فالعمل الفنى كله عضو متكامل لابد أن تتوحد عناصره فى نماذج لا يمكن تمييز الحدود الفاصلة بين عنصر فيه وبقية العناصر.. وقواعد مدرسية كلاسيكية عديدة

أخرى يعرفها أى طالب سنة أولى فى أى معهد فنى.. ولكنها قواعد مع احترامى الشديد لأساتذتنا العظام الذين وضعوها - وهم على حق طبعا من أول أرسطو الى محمد مندور - لا علاقة لها بالواقع .. فهى محلقة فقط فى الفراغ المثالى لما يجب أن يكون .. ومن واجبنا فعلا أن ندرسها ونستوعبها جيدا ولكن لكى نبقيها فقط فى مؤخرة رؤوسنا دون أن نقع فى خطأ تطبيقها على الأعمال الفنية - التى نراها فى بلادنا على الأقل - بشكل ميكانيكى حديدى جامد.. لأن هذا التطبيق الحسابى المدرسى قد يكون أكثر خطأ من عدم معرفة هذه القواعد أصلا والنقد على الفاتورة.

والصحيح من تجربتى المتواضعة مع السينما المصرية.. هو إخضاع هذه القواعد المدرسية أولا لواقع السينما التى خرج منها الفيلم.. بل وظروف البلد كلها التى تصنع هذه السينما .. وعلاقة فيلم كذا بالتحديد بالأفلام «المجاورة».. بل وعلاقته ليس فقط بكل تاريخ السينما المصرية السابق له.. بل وتاريخ مخرجه نفسه وتطوره وظروفه من أول فيلم إلى آخر فيلم.. فقد يكون مخرجا بدأ جيدا فعلا ولكن طحنته و«فرمته» ظروف انتاج وتوزيع رديئة تكفى لاغلاق هوليوود نفسها.

هذه كلها - وقد أكون مخطئا - عناصر خارج العمل الفنى لابد أن تنعكس عليه وعلى صانعيه.. ويقتضى النقد الموضوعى المنصف - بدون أى عنجهية أو استعلاء على أى فيلم مهما كان مستواه - أن نضع كل فيلم فى إطارها.. لا بهدف التغافل عن القيم الفنية والموضوعية الحقيقية التى لابد منها.. وإنما بهدف الإبقاء على هذه الصناعة نفسها حماية لها من أن تنتهى تماما .. وحماية حتى لأى عنصر جيد يمكن أن يتصادف وجوده فى فيلم قد يفتقد كل العناصر الأخرى.. تشجيعا لهذا العنصر لكى يستمر على الأقل إلى أن تتوافر له ظروف أفضل.. وإلا أدى تطبيق «النظرية الكلية» فى النقد إلى ذبح أفلامنا كلها.. لأن مسألة أن العمل الفنى هى كل عضوى واحد ومتكامل لا تنطبق فى الواقع على أى فيلم مصرى.. فكلها بصراحة وبكل أسف تمشى جنب الحيط إذا كانت قادرة على المشى أصلا .. ولا يتوافر فى أى منها كل شروط العمل الفنى المكتمل كما جاءت فى الكتب .. فهل نذبح كل الأفلام ونقعد على القهوة.. أم نكتفى بقراءة الكتب وتلاوة النظريات ؟

وأعلم أنها مقدمة طويلة ولكنها ليست متعلقة بفيلم واحد ولكن بقضية أصبحت عامة الآن ولابد من الإشارة إليها ونحن نبحث عن قواعد صحيحة - حتى إمام ضمائرنا إن لم يكن إمام القارىء - لتناول هذا الفيلم أو ذاك.. وما الذى يحكمنا

بالتحديد ونحن نقبل هذا الشيء ونرفض ذاك ؟

وربما كنت أكتب هذه المقدمة كنوع من محاكمة النفس في الواقع.. بعد أن لاحظت شخصياً أنني أصبحت أقبل الآن وأرحب ببعض الأفلام التي كنت أرفضها بلا مساومة منذ عشر سنوات مثلا.. عندما كنت ناقداً «شابا» متحمساً جدا وغاضبا و«مكشراً» باستمرار أطالب الجميع بأن يطبقوا النظريات والمثاليات وإلا علقتهم على أقرب شجرة.. فهل أصبحت «مساوما» أو «مهادنا» الآن أو أكثر «طراوة»؟ لا طبعا.. ولكني ببساطة أصبحت مدركا أكثر للتردي الفظيع الذي أصاب السينما المصرية في هذه السنوات العشر مما يجعل تحقيق أي عنصر جيد في أي فيلم هو أقرب الى المعجزة.

وربما كنت أكتب بدافع من الإحساس بالذنب لأنني أنوي أن أرحب بفيلم أرفض فيه أشياء كثيرة جدا لو أنه جاء مثلا من السينما الأمريكية أو الفرنسية.. ولكنه في ظروف السينما المصرية بالذات لابد أن يرحب به ويشجعه أي تقييم عادل ومنصف لا يكتفي بتطبيق النظريات متجاهلا تماما واقع هذه السينما.

واقع السينما المصرية الآن يقول إنها مكررة جدا ومملة ومستهلكة في موضوعات لم تخرج عنها طوال ستين سنة.. الحارة والقصر والكباريه.. فمجرد تغيير «المناظر» أصبح انجازا خطيرا.

وواقع السينما المصرية يقول إنها لم تعد مستهلكة فقط فكريا أو موضوعيا.. وانما مستهلكة ميكانيكيا أيضا.. بمعنى أن الاستوديوهات والمعامل هي هي من أيام شرفنطح وتوجو مزراحي.. والكاميرات والمعدات والأجهزة التي اخترعوها لتشتغل «بالمانفيلا» وتصور الأراجوز وخيال الظل .. مازالت هي التي نطالب السينمائيين بأن يعملوا بها ليقدموا القضايا الموضوعية النابعة من المضمون المتناسق مع المهموز الشعري للواقع التحتي في بولاق الدكرور وعرب المحمدي.

ولست أسخر من أحد لأنني شخصيا كنت أكثر من استخدم هذه الكلمات.. ولكني أصبحت أرحب الآن بكاميرا تستطيع أن تصور تحت الماء وفي ظروف سينما صعبة ومتخلفة لاتستطيع توفير كاميرا تصور فوق الماء.

وعندما لا تكون لدينا ستوديوهات ولا شركات ولا أي هيئات سينما حكومية تستطيع أن تشتري كاميرا ولا «موفيولا» ولا «شاريوه» وتترك ذلك لجهود المعلمين والأسطوات العظام الذين وضعوا نقودهم في السينما.. بينما مليونيرات السينما

يكسبون على الجاهز.. يصبح لابد من تحية مصور سينمائى فنان ومجنون وعاشق حقيقى للسينما مثل سعيد شيمى الذى يشترى الكاميرا الخاصة به على حسابه.. ثم يطورها ويصنعها على حسابه بحيث يضيف اليها «هاوسنج» أو غطاء خاصا يجعلها قابلة للتصوير تحت الماء ومع تصنيع معداتها ومصادر اضاءتها مستعينا بالعبقرى «أوهان» أعظم مهندس ومخترع فى تاريخ السينما المصرية.. والذى صنع معجزات وبنى استديوهات بمفرده عندما كان رجال السينما فى مصر عظماء ومازال يعيش بيننا دون أن يقدر قيمته أحد فيذكره بكلمة أو بجائزة أو حتى بتمثال يستحقه عن جدارة..

أن يصنع سعيد شيمى هذه الكاميرا التى تصور تحت الماء هو وأوهان بمفردهما.. فتفشل مرة.. فيعيدان صنعها وتعديلها مرة أخرى وبمعزل عن أى هيئة سينما حكومية المفروض أن تتولى هى صنع هذه الأساسيات وتطويرها وتوفيرها لكى يتوفر الفنانون لإبداعهم.. بل وبمعزل حتى عن أى شركة أو منتج خاص مستعد لانفاق مليم على السينما التى كسب منها الملايين.. لأن واقع الأمر أنه ليس عندنا شركات سينما ولا منتجون ولا حتى سينما.

ثم عندما يتدرب سعيد شيمى هذا ومعه المخرج المجنون وعاشق السينما الحقيقى هو الآخر نادر جلال على الغوص تحت الماء لشهور عديدة انتظارا لأى تجربة جديدة لتصوير أى فيلم تحت الماء.. ثم عندما يتحمس فنان حقيقى مثل سمير صبرى لتجربة كهذه فينفق فلوسه على انتاج فيلم كهذا يتم تصويره تحت الماء.. ويبذخ واضح لم يبخل عليه بشىء.. فأننا لابد أن نرحب بهؤلاء الفنانين جميعا ونحيى مغامرتهم ونشجعها لأنهم حاولوا أن يقدموا إضافة ما – ولو شكلية – للسينما المصرية التى يأكلون منها عيش .. بينما وقف الجميع يتفرجون على هذه السينما وهى تتراجع وتتكرر حتى تحتضر مكتفين باستهلاك الأجهزة المستهلكة أصلا فى صنع أفلام المقاولات وعليش دخل الجيش !

وصحيح أن مشكلتنا هى التصوير فوق الماء وليس تحت الماء.. ولكن من الغرور الشديد و«النطاعة» التى بلا حدود أن نطرح هذه الفلسفات عندما نشكو من تعفن موضوعات وحتى معدات السينما المصرية.. ثم نتجاهل جهود الذين يفكرون مرة فى صنع شىء مختلف وبفلوسهم وجهودهم البدائية.. بينما كل هذه المعدات متوافرة وبأحدث تكنولوجيا فى السينما المتحضرة التى حلت كل المشاكل وتجاوزتها منذ زمن

بعيد وتركت للفنان حرية التجديد والمغامرة والحلم «بلبن العصفور» لو أراد .

واعترف بأننى فى فيلم **«جحيم تحت الماء»** كنت مبهورا بهذا الذى أراه لأول مرة .. وفى ظروف صعبة جدا.. فنحن فى أمس الحاجة أيضا لمجرد تغيير الشكل .. ومغامرة الدخول فى المجهول.. وتجربة قصة جديدة فى مكان جديد.. وإضافة كاميرا أو مصباح إضاءة أو مجرد مسمار لأدوات سينما ورثناها من عزيزة أمير واستيفان روستى.

وبصراحة لم تكن مشكلتى فى هذا الفيلم أن الحدوتة هى حدوتة حب وغيرة وغدر خيانة وغرام وانتقام ومغامرات عصابات خرافية حول كنز من الماس مدفون تحت الماء.. كما لم تكن مشكلتى أن سمير صبرى غنى ورقص وضرب منطقة البحر الاحمر كلها وما جاورها.. وأحبته ليلى علوى وليلى شعير وليلى مراد وليلى العامرية.. فهذا من حقه مادام الجميع يضربون الجميع الآن من عادل إمام إلى يونس شلبى.. فعلينا أن نذكر على الأقل أنه أنفق فلوسه على تجربة جديدة فى السينما المصرية وأضاف إليها شيئا .. فتحية بلا أى تردد لسعيد شيمى بطل هذا الفيلم الحقيقى ولنادر جلال وسمير صبرى.. ومع الاعتذار مؤقتا لأرسطو والدكتور مندور !

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٩/٧/٢٩.

«جحيم تحت الماء!»
مغامرة جديدة فى السينما المصرية تستحق التحية !

التجربة الجديدة التى تثير اهتمام مشاهدى الفيلم المصرى الآن.. هى تجربة التصوير تحت الماء.. وهى ليست جديدة بالطبع للسينما العالمية التى قدمت أفلاما عديدة يجرى تصوير معظم أحداثها تحت الماء.. ولكنها بالنسبة لجمهور الفيلم المصرى ظلت قاصرة حتى الآن على مشاهدة هذه الأفلام الأجنبية.. حتى أنه اعتبرها نوعا من الخوارق التى تأتيه من العالم الخارجى مثل برنامج «عالم البحار» مثلا .. أما أن يشهد نفس هذا الجمهور شخصيات مصرية تتحدث باللغة العربية تنزل تحت الماء بملابس «الغطس» وأقنعة الاوكسجين التى يراها فقط على «الخواجات» .. فلقد كان هذا هو الجديد والمثير الذى يحدث لأول مرة .

والغريب أن تأتى هذه المغامرة العجيبة من سمير صبرى الذى كان آخر من يتوقع أحد أن يقدم عليها .. فهو مذيع وممثل ومغنٍ وراقص تعود الجمهور أن يراه يمارس كل هذه الأشياء على شاشة التليفزيون ثم السينما .. ولكن أن يراه فى دور هذا المغامر الجسور الذى يبحث عن كنز من الماس فى أعماق البحر ويتعرض لمخاطر عديدة فى هذا العالم السفلى المجهول .. فلقد كانت هذه هى المفاجأة الكاملة التى أدت الى نجاح فيلم «جحيم تحت الماء» نجاحا ربما لم يكن يتوقعه سمير صبرى نفسه.. ولا كاتب السيناريو صلاح فؤاد أو المخرج نادر جلال..

الوحيد الذى توقع نجاح التجربة هو بطلها مدير التصوير سعيد شيمى.. ولكنه يعترف بأنه كان يحس بأن المسألة كلها تدخل فى باب المجازفة التى يمكن أن تنجح

فعلا.. ولكن ليس إلى هذا الحد الذى لمسه بنفسه.. حينما تسلل إلى أحد عروض الفيلم ليراه بين الجمهور العادى ويعرف ردود فعله.. ففوجىء بأن الناس منبهرون إلى أقصى حد بأشياء سيأتى ذكرها بعد قليل !..

والقصة بدأت بسعيد شيمى نفسه.. وهو واحد من أنجح المصورين فى السينما المصرية الآن.. ورغم ازدحامه بالعمل فى أفلام جيدة أحيانا ورديئة غالبا.. فلقد كان يحس – مثل معظم مصورى السينما المصرية الآن – أنه يعمل ضمن آلة سينمائية لا يرضى عنها تماما لأنه لا يحقق نفسه من خلالها.. فهو «يصور» والسلام أشياء ما أنزل الله بها من سلطان.. ولكنه لابد أن يعمل كمجرد «ترس» فى هذه الآلة التى تستهلك كل المشاركين فيها.. وهو على أى حال آخر من يمكن أن يحاسبه أحد – كمصور – على مستوى السيناريو أو الإخراج أو التمثيل.. فبدون تفوق حقيقى لهذه العناصر الثلاثة.. لا يمكن لأى مصور أن يحقق مستوى فنيا يمكن أن يحقق له جزءاً من طموحه ..

مغامرة فنية جديدة

وخطر لسعيد شيمى أنه مادامت الأمور هكذا ولا يمكنه هو بالذات تغييرها – باعتباره ليس صاحب العمل الحقيقى – فلا بأس من الإقدام على مغامرة فنية جديدة فى مجال التصوير على الأقل الذى يعرفه.. وكان مبهورا بفيلم **«٢٠ ألف فرسخ تحت الماء»** المأخوذ عن إحدى قصص چول ڤيرن منذ أن رآه فى الستينات.. وحيث تدور كل الأحداث تحت الماء.. فخطر له أن يصنع شيئا مشابها الى حد ما فى السينما المصرية.. وتوافقت فكرته هذه مع صديقه المخرج نادر جلال الذى عمل معه فى أكثر من فيلم.. والذى عرف بإجادته التامة لأفلام الحركة المثيرة أو «الاكشن».. وسرعان ما بدأ الاثنان يعدان نفسيهما لمغامرة جديدة لم يكن لديهما بعد أى تصور عملى لكيف تكون.. وبدأت المغامرات بتدريبات للغطس تحت الماء على شاطىء «الغردقة» على البحر الاحمر كأى غواصين محترفين.. ومن خلالها درسا درجات اللون والضوء تحت الماء على مسافات متعددة.. فاكتشفا مثلا أن اللون الاحمر يختفى تماما بعد سبعة أمتار تحت سطح الماء.. مما يسبب عقبات معينة لأى محاولة تصوير لابد من التغلب عليها.. كما اكتشفا أن الاضاءة العادية لا تكفى تحت الماء بالطبع.. ليس فقط من حيث المقدار ولكن من حيث المعدات نفسها ومصادر النور.. ولكنها

كلها كانت مشاكل هينة بالنسبة لضرورة تصنيع كاميرا خاصة تصلح للتصوير تحت الماء..

وكل هذه مشاكل محلولة بالطبع فى السينما العالمية التى وصلت الى تكنولوجيا متقدمة جدا لا تعجز عن تحقيق أى شىء يمكن أن يحلم به المخرج أو المصور.. ولكنها مع ظروف السينما المصرية الصعبة تصبح مستحيلات مستعصية.. ومن هذه الزاوية فقط يمكن تصور حجم الجهود الخارقة التى بذلها هذا المصور المجنون سعيد شيمى ليأخذ كل شىء على عاتقه بل وعلى نفقته الخاصة من تصنيع كاميرا تصلح للتصوير تحت الماء إلى إعداد كل ملحقاتها ومصادر اضاءتها..

وكانت الفكرة قد وصلت الى أسماع سمير صبرى الذى قرر أن يخوض مغامرة أكبر.. وهى انتاج الفيلم على مسئوليته لكى ينجح أو يفشل فلا أحد يدرى بالضبط .. ولكن لابد أن تكون قد استهوته بالطبع أن يلعب هو شخصيا دور أول مغامر عاشق فى فيلم مصرى تحت الماء !..

والقصة فى هذا النوع من الأفلام لا تكون مشكلة عادة.. فالمهم هو توفير أكبر عدد من المشاهد يمكن تصويرها تحت الماء.. ولم تكن المسألة صعبة بالطبع لكاتب السيناريو الجديد صلاح فؤاد الذى بدأ يظهر فى السنوات القليلة الأخيرة.. بخبرة لا يدرى أحد من أين اكتسبها بمواصفات الفيلم التجارى الناجح.. فهو يعرف بالضبط ما الذى يريده جمهور هذا النوع من الأفلام.. وكانت اسهمه قد ارتفعت إلى حد كبير بعد النجاح المكتسح الذى حققه فيلم «سلام ياصاحبى» الذى لم يفعل شيئا سوى أن أعاد كتابة فيلم «**بورسالينو**» الفرنسى ولكن بعد أن حول آلان ديلون الى عادل امام.. وجان بول بلموندو إلى سعيد صالح.. ومع تحويل كل الأشياء بعد ذلك الى الجو الشعبى المصرى «الحراق» الذى يعجب جمهور «الترسو» .. نجحت المسألة تماما.. رغم أن نفس «بورسالينو» كان قد تحول مع المخرج «الجاد جدا» داوود عبد السيد إلى طبعته المصرية فى فيلم «**الصعاليك**» ففشل فشلا ذريعا رغم نور الشريف ومحمود عبد العزيز..

فلم يكن صعبا اذن على صلاح فؤاد فى «جحيم تحت الماء» أن يعثر على قصة غريبة الشأن تبدأ بسمير صبرى مغنياً فى أحد الملاهى الليلية.. يحب ليلى علوى الفتاة خارقة الجمال التى يريدها لنفسه رجل من كبار الأثرياء هو عادل أدهم فيسعى إلى إفساد قصة حبهما وزواجهما.. بدسيسة دبرتها لهما ليلى شعير –

ممثلة قديمة عادت إلى التمثيل بعد انقطاع طويل - التى هى فى نفس الوقت صديقة ليلى علوى.. ولكن التى تريد سمير صبرى لنفسها.. فتسعى إلى التفريق بالخديعة بين الحبيبين..

وتبدأ قصة أخرى تماما لرجل الأعمال عادل أدهم الذى تصادفه مشكلات مالية عويصة تؤدى إلى إفلاسه.. وفى مركب ما لا ندرى لماذا يركبها بالضبط .. يكتشف أن هناك عصابة تحاول تهريب شحنة من الماس إلى هولندا.. فيقتل حارس الشحنة.. ويلقى بالماس تحت الماء فى مكان خفى إلى أن يتمكن من إخراجه بعد ذلك ليحل به كل مشاكله المالية..

فى تلك الأثناء ولأسباب لا يفهمها أحد بالضبط .. يكون سمير صبرى قد ترك عمله كمغنى فى الملهى الليلى وتزوج وماتت زوجته بعد أن أنجب منها طفلا جميلا شقيا كالعادة.. وذهب إلى الغردقة على البحر الأحمر ليعمل مهندسا أو خبير غطس لا أدرى شخصيا - هذه الأشياء ليست مهمة عادة فى الفيلم المصرى - وليعقد صداقات مع الصيادين ويصبح زعيما لكل المنطقة !..

وهنا يعود عادل أدهم بزوجته خارقة الجمال ليلى علوى إلى الغردقة لينتشل كنز الماس الذى أخفاه تحت الماء.. فتتجدد قصة الحب الفاشل القديم بين ليلى علوى وحبيبها الأول الذى فرقت بينهما وبينه الأقدار.. وعادل أدهم طبعا ..

وبينما يدور أحد خطوط الأحداث حول التقاء هذه العلاقة الثلاثية من جديد.. حيث تقع ليلى فى حب الطفل الظريف قبل أن تكتشف أنه ابن حبيبها السابق.. وتقاوم فى نفس الوقت عواطفها القديمة التى تدفعها الى أحضان سمير صبرى لأنها «ست شريفة» لا يمكن أن تخون زوجها مهما كان شريرا.. يستغل عادل أدهم الزوج الشرير هذه العاطفة القديمة فيما يشبه عقد صفقة مع سمير صبرى لكى ينتشل له كنز الماس المفقود تحت الماء .. لأنه لابد أن يكون طبعا خبير «الغطس» العالمى الوحيد القادر على ذلك ..

أما خط الأحداث الآخر الذى يتصاعد بالإثارة الى ذروتها.. فهو اكتشاف العصابة صاحبة شحنة الماس الأصلية أن الذى سرقه منها هو عادل أدهم.. وأنه أخفاه تحت الماء.. فتبدأ مطاردة سمير صبرى من ناحيتها ليستخرجه لها.. ولكى نغرق فى «حرب العصابات» المتبادلة والكر والفر الذى لابد أن نتوقعه فى مثل هذه الأفلام.. لكى يغطس سمير صبرى تحت الماء بحثا عن الكنز المتصارع عليه من كل

الأطراف.. ولكن الذى يهوى إلى عمق سحيق متبعثرا بين الأسماك فلا يفوز به لا هذا ولا ذاك.. ويسترد سمير صبرى ابنه الذى خطفته العصابة.. ولكي تعود إليه حبيبته ليلى علوى التى هى حقه «الشرعى» قبل أن يسلبها منه عادل أدهم .. فلابد من قتل هذا الشرير بأحد السهام المائية لكى يخلو الجو للعاشقين ..

ولم يكن هو ..

وبعد أن يكون سمير صبرى قد حقق كل ما يريد .. غنى ثلاث أغنيات .. وضرب ثلاثين أو أربعين حرامى من أعضاء العصابات المختلفة.. وغاص تحت الماء «ببدلة الغطس» المعروفة وأنابيب الاكسجين التى تستهوى الجمهور.. دون أن يعرف أحدا أن هذا الذى رأوه فى دور سمير صبرى تحت الماء لم يكن هو حيث لم يغطس ولا مرة.. وإنما كان هو المخرج نادر جلال نفسه الذى حل محله حيث لا يظهر وجه أحد من خلف قناع الاوكسجين.. ولكن هذا سر أرجو الا تنقلوه لأحد.. لأن تجربة الإقدام على تصوير فيلم كهذا لأول مرة.. هى تجربة يستحق التحية عليها سمير صبرى بلا أدنى شك.. وسعيد شيمى.. ونادر جلال.. وكل المشاركين فيها.. لأنها تجديد لدماء السينما المصرية ومغامرة بالخروج عن المألوف والمكرر.. ومادام الجمهور خرج من الفيلم مبسوطا إلى أقصى حد.. فنحن مبسوطون أيضا ونرحب بأى تجربة جديدة!!..

- مجلة أسرتى - ١٩٨٩/٨/٥.

هذه المرأة المظلومة فى « برجوان »
أو فى غيرها.. هل هناك فرق ؟

يكتسب كل فيلم لحسين كمال أهمية خاصة لأنه مخرج له تاريخ بالتأكيد وأفلام جيدة وهو يجيد حرفته بالتأكيد أيضا فتكون مشكلته دائما هى الموضوعات التى يقدمها.. وموقفه الحائر بين طموحاته الفنية التى لا شك فيها لصنع سينما جيدة.. وبين مقتضيات السوق والتوزيع ونوع الموضوعات المطلوبة سواء من المنتجين أو النجمات اللاتى يحب أن يتعامل معهن.. أو من الجمهور الذى أصبح لا يريد من السينما إلا أن تخرجه من همومه لتدغدغ حواسه إما بالعنف وإما بالجنس أو بالغرق فى حواديت المخدرات..

من هنا يتعامل الناقد مع أفلام حسين كمال بحساسية خاصة.. فهو مخرج يملك مقدرة أكبر مما يقدمه بكثير طبقا للحسابات السابقة.. فلا يمكنك أن ترفضه بسهولة قائلا إنه مخرج ردىء مثلا فلا يكون مدهشا أن يقدم أفلاما رديئة فنسقطها بسهولة من حسابنا.. ولكن لا يمكنك لنفس هذا السبب - قدرته على صنع ما هو أفضل - أن تعفيه من المسئولية.. لأنه رغم كل الظروف التى ذكرناها والتى تحكم السينما التجارية وتدمر محاولات كثيرة جادة.. فإن بعض المخرجين - حتى الشبان أو الجدد منهم - يستطيعون أحيانا أن ينتزعوا من نفس هذه الظروف أفلاما جيدة لا يمكن أن يلومهم أحد عليها.. فما بالك بمخرج قوى وراسخ ويملك القدرة مثل حسين كمال؟

ولست شخصيا مع النظرية المثالية التى تطالب المخرج بأن يقبع فى بيته فلا يعمل إلا ما هو مقتنع به.. لأنى أؤمن على العكس بالمحاولة المستمرة لإنتزاع شىء جيد من بين براثن كل هذه الظروف الصعبة.. وضرورة البحث عن صيغة ما توائم

بين قوانين السوق التى تهبط وتتراجع كل يوم من خلال سيطرة بعض التجار من ناحية والفنانين المرتزقة وفاقدى الموهبة من ناحية أخرى.. وبين طموحات الفنان الصادق والجاد والذى يحترم نفسه.. فى صنع شيء جيد أو معقول على الأقل.. وهناك مخرجون نجحوا فى ذلك فعلا وقدموا فى نفس ظروف السوق أفلاما محترمة..

وبهذا المفهوم لموقف السينما الحالى كله شاهدت فيلم حسين كمال الأخير **«حارة برجوان»** ثم ترددت كثيرا قبل أن أكتب عنه.. فأنا أرفض تماما كل ما يقوله الفيلم – اذا كان يقول شيئا على الأطلاق – والطريقة التى يقوله بها .. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أرفض بسهولة وبضمير مستريح بعض أشياء أرى أنها جيدة.. أو مجتهدة.. أو لا بأس بها على المستوى السينمائى المجرد.. اذا كان صحيحا أن لأى عنصر سينمائى جيد قيمة دون أن يكون موظفا فى النهاية وضمن عناصر أخرى فى قول شيء له قيمة أصلا.. وبصرف النظر عن مسألة «اللعب بالسينما».. ولكننا فى نفس الوقت نصبح قساة جدا وغير عمليين اذا جردنا الأفلام عن ظروف صنعها وكما قلت فى مقال سابق.. والاختيارات المتروكة لنا أصبحت محدودة جدا وصعبة حتى أصبح لابد من أن تنتزع أى عنصر جيد على حدة من سياق الفيلم كله لكى نشجع على الأقل الذين مازالوا حريصين على صنع ديكور جيد أو تصوير لا بأس به أو تمثيل فيه شيء من الصدق والإجتهاد.. وحتى لو كان هذا «الاجتزاء» ضد قواعد الفن والنقد المثالية!

ولكن نفس جو المصبغة هذا الذى يشغل معظم مساحة الفيلم يؤكد حيوية فى عمل حسين كمال كمخرج واستخلاصا لجماليات المكان وتكويناته وأضوائه وظلاله كان قد أفتقده فى بعض أفلامه الأخيرة التى خلت حتى من هذا «التعامل مع السينما» الذى يجيده تماما ولكن لا يستخدمه دائما .. !

ونفس هذا الجو يشهد ببراعة ديكور ماهر عبد النور وإضاءة مدير التصوير عبد المنعم بهنسى.. فالثلاثة قدموا أفضل أجزاء الفيلم لونيا وحركيا وضوئيا فى مشاهد المصبغة التى أعطت مذاقا مختلفا «للصورة» على الأقل أصبحنا لا نراه إلا نادرا فى الفيلم المصرى.

وهناك اجتهاد فى التمثيل – فى حدود الشخصيات المرسومة – من نبيلة عبيد التى أدت دور المرأة المشتهاة من الجميع بكل معاناتها وألمها الدفين ومقاومتها

بشراسة فى نفس الوقت وبصدق شديد كان هو الشىء الوحيد المقنع فى كل الشخصيات .. وهى ممثلة تجتهد كثيرا فى فهم الشخصية والتعبير عنها بجدية وصدق جعلاها تتقدم وتنضج من فيلم إلى فيلم.. يليها الفنان الكبير حمدى غيث فى أفضل أدواره وأكثرها حيوية على الأطلاق وليس ذنبه بالطبع المبالغة فى تأكيد الدافع الجنسى الذى هو الدافع الوحيد عند كل الشخصيات فى الواقع.. والذى هو الهدف الأساسى من صنع الفيلم نفسه.. بينما لم يخرج يوسف شعبان عن «الكليشيه» التقليدى الذى يضعونه فيه دائما «للرجل الذئب» بينما هو ممثل أكبر من ذلك بكثير فى الواقع وأن لم يستثمره أحد جيدا..

ولا يعنى هذا أن فى «**حارة برجوان**» أشياء رائعة على المستوى السينمائى.. ولكن فيه أشياء معقولة أو اجتهادات لا يمكن إنكارها .. وأحب أن أبدأ بها من باب اثبات حسن النية .. فدعك أولا من مسألة أن الحارة - سواء كانت برجوان أو غيرها - ليست موجودة على الاطلاق فى الفيلم لا بناسها ولا ببيوتها ولا علاقاتها .. فالمسائل كلها - على طريقة حسين كمال ومصطفى محرم ونبيلة عبيد - فيما يريدونه هم شخصيا.. بيتها الفقير الذى تزوجت فيه رجلا فاسدا لابد أن نندهش عندما نكتشف معها أنه زير نساء يتقلب من امرأة الى أخرى.. خصوصا عندما نعلم أنه الممثل الموهوب حقا فؤاد خليل.. ثم «المصبغة» التى تضطر للعمل فيها لكى تعيش بعد طلاقها منه وحيث تتركز فيها معظم الأحداث بعد ذلك لتتركها فقط الى قصر فخم لصاحب المصبغة حمدى غيث الذى يختلس فيه سهرات فجور وشذوذ لابد منها لاصطياد المرأة المسكينة أولا.. ثم لاصطياد «الزبون» الذى هو المتفرج ثانيا لكى ندغدغ له حسه السوقى الغليظ بمثل هذه الأشياء فينبسط جدا من الفيلم.. ثم يبقى ناقصا فقط من كل الناس فى حارة برجوان شخصية الطالب الفقير الذى يقبل الزواج من هذه المرأة الفاتنة المسكينة التى يريدها الجميع فى السر ولا يريدونها فى العلن.. وواضح من هذا التلخيص أن علاقة الفيلم بحارة برجوان لا تزيد فى الواقع على علاقته بحارة شق التعبان أو أى حارة أخرى.. لأن الحارة ليست هى الموضوع فى الواقع.. وإنما هى مجرد ديكور لابد منه.. «لوقائع الاغتصاب المتواصل لامرأة فاتنة مكسورة الجناح» يطمع فيها كل من يلتقى بها من الرجال.. وهو العنوان الوحيد الملائم لهذا الفيلم والذى كان ممكنا أن يحقق إيرادات أكثر ..

ولكننا لا يمكن إغفال المعنى الهام الكامن فى سيناريو مصطفى محرم وأن كان

قد هرب منه بسرعة ليغرقه فى مستنقع جنسى.. وهو معنى أن الفقر كما يدق أعناق الرجال فهو يدق أجساد النساء.. وأن المرأة الفقيرة الوحيدة فى غابة وحشية كهذه لابد من إنتهاك روحها وجسدها وأحلامها جميعا.. ولكن قارن بين هذا المعنى الذى تجسد حول «جدر البطاطة» فى **«الحرام»** حيث التناول مأساوى تماما وجارح وشديد الصرامة.. وبين نفس المعنى عندما يتحول إلى مجرد شبق دائم عند رجال لا يبدو أنهم يعانون من أى شىء سوى التهام سيقان نساء المصبغة بنظراتهم المحمومة..

ولكن لا تصبح لهذا كله أى أهمية بالطبع فى موضوع كتب أساسا لإشباع الدافع الجنسى عند متفرج يدخل السينما ليأخذه أحد من أحزانه ويغرقه فى أى بحر من بحار المتعة.. وهى هنا تأخذ شكل الشبق الغريزى الواضح والمجرد الذى يحرك كل الشخصيات فى أجواء محمومة بالحركة أو العبارة الفجة المباشرة أحيانا.. وحيث لا مشكلة لدى صاحب المصبغة ولا عمالها وعاملاتها جميعا سوى التهام بعضهم بعضا .. وحيث لا يبدو أن امرأة واحدة مرت بهذا المكان من قبل سوى نبيلة عبيد.. فالجميع يريدون افتراسها من رجل إلى رجل.. وهى تقاومهم جميعا بشراسة ثم تستسلم دائما عندما تعلم أن هناك اتنين كيلو سمك أو كباب.. وهى تعيسة جدا ومظلومة ومقهورة إلى أقصى حد ولكنها قادرة دائما على الرقص بمناسبة وبدون مناسبة.. ثم أنها الوحيدة فيما يبدو فى حارة برجوان القادرة على الإنجاب.. بدليل أنها بمجرد أن أنجبت طفلا تصارع عليه ثلاثة رجال وقتلوا بعضهم.. هناك بعد ذلك سهرات ماجنة وقواد مخنث وناس تشرب البيرة من القزازة وثرثرة كثيرة وتكرار وإيقاع ممل .. ولكن الجمهور يعوى فى الصالة بجنون لأن «الحقنة» كانت مشبعة بما يكفى !

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٩/٨/٢٦.

الفيلم الغاضب
الذى كان يستحق كل هذا الانتظار !

منير راضى هو المخرج الوحيد من بين خريجى معهد السينما الذى لم يقترب من الإخراج طوال نحو خمسة عشر عاما منذ تخرجه.. فلم يعمل فى الأفلام التسجيلية مثلا ولا فى التليفزيون ولا حتى كمساعد مخرج.. رغم أنه ينتمى لأنشط العائلات الفنية التى لا يتوقف أفرادها عن العمل فى أكثر من مجال.. ولعل هذا نفسه كان سببا قويا فى احتجاب هذا المخرج الشاب الموهوب أو تأخر إقدامه على العمل .. لأنه فيما يبدو كان يكتفى بالبقاء فى «ظلال» هذا النشاط العائلى حتى استغرقه طوال هذه السنوات.. وهى مدة طويلة جدا يمكن أن تتعطل فيها أدوات الفنان الى أن تصدأ . لأن السينما ممارسة عملية مستمرة لابد أن تتعامل مع الواقع أولا بأول لكى تكتمل خبرات المخرج نفسه وتنضج من فيلم إلى فيلم.. لأنه ليس شاعرا أو روائيا يمكن أن يقبع فى البيت وينتج..

ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر فى نفس الوقت.. أن ظروف السينما المصرية فى تلك السنوات السابقة نفسها لم تكن سهلة أو مريحة حتى بالنسبة لكبار مخرجينا الراسخين أنفسهم حتى توقف عن العمل تقريبا صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم واستنزفت السينما التجارية موهبة بركات تماما ولم يستطع يوسف شاهين الاستمرار إلا بقدرته الشخصية على تدبير تمويل لأفلامه بنفسه وبشكل خاص جدا.. فما بالك بمخرج جديد مازال يبدأ أولى خطواته ليفاجأ بهذا الانهيار المتزايد يوما بعد يوم لظروف إنتاج لم تعد تسمح إلا بكل ما هو سخيف أو رخيص؟

وقد تكون هذه حجة جاهزة عند منير راضى ليبرر بها احجامه عن العمل كل هذه السنوات وهو الذى اعرف عن يقين أنه كان جادا ومخلصا لمهنته ولنفسه بحيث لا

يقدم نفسه للناس إلا من خلال ظروف معقولة تسمح بتقديم ما يستحق.. وإلا فان الأفضل والأكرم له وللجميع أن يقبع فى بيته وينتظر.. وهو موقف عاقل ويستحق الأحترام من زاوية ما.. ولكن هناك زاوية أخرى تقول إنه فى نفس تلك السنوات الصعبة للسينما المصرية بالذات ظهرت الموجة التى سميت بالسينما الشابة أو الجديدة فى أفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وخيرى بشارة وداوود عبد السيد وإلى جيل محمد النجار وشريف عرفة.. وهم شبان ظهروا أو خرجوا من نفس ظروف وعمر وخلفية منير راضى ولكنهم استطاعوا أن ينتزعوا فرصتهم الأولى فالثانية فالثالثة من براثن نفس الأسد.. مما يلقى عليه بالتأكيد شبهة التراخى فى حق نفسه وفقدان روح المخاطرة والجسارة وركوب الصعب من أجل فكرة أو هدف يستحق السعى من أجله.. ولكن علينا فى نفس الوقت ولكى نكون منصفين أن ندرك أن خوض أى معركة يتوقف على حجم ارادة القتال داخل كل منا فلا نكلف نفسا الا وسعها..

والمشكلة فى الواقع لا تتعلق بمنير راضى أو هذا أو ذاك بالذات.. وانما بأزمة جيل كامل من الشباب كان من حظه أن يخرج من المعهد ليواجه بأصعب ظروف إنتاج وعرض وجمهور مرت بالسينما المصرية ربما فى تاريخها كله.. فكان عليهم أما أن يقاوموا بشراسة فى معارك غير متكافئة.. وإما أن ينجرفوا الى السينما التجارية.. وإما أن يحتجبوا تماما فى ظلال النسيان ويقتلوا أحلامهم..

ولكن ما يغفر لمنير راضى تقاعسه كل تلك السنوات فى حق نفسه وموهبته.. هو أنه صبر وقاوم طويلا دون أن يسلم حلمه وما تعلمه لتطويه نهائيا ظلال اليأس والنسيان.. وانما استطاع أن يستجمع قواه و«على آخر نفس» كما يقولون وقبل فوات الوقت تماما ليقدم فيلمه الأول والمتأخر جدا بحيث يدهشنا الى أقصى حد بجرأته ومستواه المتقدم.. بحيث لو كان قد انتظر كل هذا الوقت ليصنع **«أيام الغضب»** بالذات.. فان المخرج كان على حق اذن.. والفيلم يستحق كل هذا الانتظار..

والمدهش أكثر أن يختار المخرج الذى تردد الى هذا الحد .. أسوأ لحظات الانتاج المصرى.. ودار العرض المصرية.. ومزاج المتفرج المصرى.. لكى يقدم هذا الموضوع بالذات.. وبهذا الأسلوب بالتحديد .. منتهى الجدية والصرامة إلى حد القسوة والتجهم.. ودون تقديم تنازل أو اغراء واحد للمتفرج.. وكأنه ينفى بهذه الشجاعة «الحمقاء» أى اتهام سابق بالتخاذل أو فقدان الهمة.. خاصة وهو المنتج أيضا وفى

أولى محاولاته التى يتحمل مسئوليتها كاملة بمفرده وقد يفقد فيها كل ما يملك.. فمن الذى يريد الآن فى ذروة السوقية والسخف أن يذهب إلى فيلم يصدمه الى حد «الصفعة» بكيف أصبح واقعه قاسيا وعبثيا وقاتما إلى حد الجنون ؟..

ولست أبالغ اذا قلت إن «أيام الغضب» هو أقوى بداية لمخرج جديد فى السنوات الأخيرة .. ولن أذكر أسماء لأن الأفلام الأولى معروفة وما كان منها متميزا فى الشكل كان فارغ المضمون أو العكس.. ولكن «أيام الغضب» يذكرنا بشكل ما بالبداية القوية لعاطف الطيب عندما أدهشتنا موهبته وعمق موضوعه فى **«سواق الأوتوبيس»** الذى كان فيلمه الثانى وليس الأول .. وهنا لابد أن نعود بالفضل إلى موهبة بشير الديك وحسه الاجتماعى الناضج ووعيه العميق بحرفته من ناحية وبمشاكل مجتمعه من ناحية أخرى.. فليست صدفة أنه كاتب سيناريو الفيلمين اللذين بدأ بهما مخرجان جيدان.. وهذا تأكيد اخر على أنه لا يمكن أن يبدأ مخرج من فراغ مهما كان بارعا فى استخدام أدواته إلا إذا كانت معه أولا كلمة قوية ومكتوبة جيدا يمكن أن يثبت من خلالها بعد ذلك أهميته كمخرج.. وهل هو قادر على الاستمرار أم لا ..

ويضيف بشير الديك «تنويعة» جديدة إلى الفكرة الأساسية التى تؤرقه منذ **«سواق الاتوبيس»**.. وهو التحولات الخطيرة التى حدثت لعلاقات الأسرة المصرية وقيمها الأخلاقية والعاطفية منذ السبعينات.. نتيجة للسعار المادى المحموم الذى أصاب المجتمع كله وما ترتب بالذات على الهجرة المكثفة للشباب المصرى للعمل فى الدول العربية مما أدى بالضرورة الى تفسخ الكثير من الهيكل الأخلاقى التقليدى الراسخ للأسرة المصرية.. وهى فكرة تزعج بشير الديك أكثر من غيرها حتى أنه عالجها فى فيلم أخرجه هو بنفسه هو **«سكة سفر»**. الذى يبدأ بداية مشابهة ومع نفس البطل وهو نور الشريف.. الذى يعود هذه المرة بعد أربع سنوات قضاها فى بلد عربى وأرسل خلالها كل ما جمعه من مال إلى إبنة عمه التى عقد قرانه عليها لكى تستكمل به تجهيز شقة يبدأ فيها حياته الجديدة.. ونحن نراه فى طائرة العودة سعيدا وهو يتأمل القاهرة من أعلى مليئا بالأحلام .. فيقول العبارة الواهمة اللاذعة التى تصبح مفتاح الفيلم بعد ذلك : «مصر حلوة قوى من فوق!».

ولكن هذه الأحلام سرعان ما تتبدد فى الهواء فى أول لقاء له مع زوجته التى هى إبنة عمه وعلى باب الشقة التى حصل عليها من عرق أربع سنوات.. فزوجته التى لم

يدخل بها حامل.. وهناك رجل آخر يقول أنه زوجها وأنه صاحب الشقة التى يطرده منها أيضا.. بينما عمه شخصيا عاجز مقهور لا ينطق بكلمة.. وفى لحظة العبث المجنون هذه لا يملك الشاب العائد ليكتشف أنهم سرقوا منه حياته كلها.. إلا أن يحاول فى ثورة عاتية أن يرتكب جريمة لا يقدر عليها بالطبع حين يتكاثر عليه الجميع ليحملوه بالقوة والزيف الى مستشفى المجانين !

وبهذه البداية القوية يدخلنا الفيلم شيئا فشيئا إلى الكابوس الثقيل الذى لا يجثم على أنفاس البطل وحده ولا حتى المرضى الاخرين حوله فى مستشفى المجانين.. وإنما على علاقات وحشية كاملة تحكمها فقط المصالح المتبادلة وقوة قانون الغابة.. وحيث لاتصبح مستشفى المجانين مجرد مستشفى مجانين.. وإنما تجسيدا لمعسكر قهر كامل وامتثال بالجبر لكل الضعفاء والمنبوذين والمسروقين مثل نموذج نور الشريف حتى لا يتمردوا..

ولكننا نكتشف على الفور ثغرة خطيرة تفسد كل شىء عندما نسمع الزوجة الخائنة تفسر ما حدث بمجرد أن هذا الرجل الآخر كان يعطيها دروسا ما .. ثم لأن «الشيطان شاطر» فلقد اعتدى عليها فاضطروا لتزويجها منه بعد أن حصلوا على طلاق زائف من المحكمة من زوجها الأول نور الشريف.. فاذا كان «الشيطان الشاطر» هو المسئول إذن عما حدث لنور الشريف.. فهذا أسخف سبب يمكن أن تنطلق منه أحداث الفيلم الكابوسية بعد ذلك.. لأن التحولات الخطيرة فى علاقات الأسرة المصرية لها أسباب أخرى يعرفها بشير الديك جيدا وليس منها «الشيطان الشاطر» البرىء منها بالتأكيد.. والا أصبح الحل هو أن نسجن الشيطان ونستريح !

فى مشهد لاذع شديد الذكاء يعرضون نور الشريف المريض الجديد على طبيب المستشفى ليقرر مدى جنونه بينما يكون مشغولا بمتابعة مباراة للاهلى فى التليفزيون.. فيسأل بضعة أسئلة روتينية.. ولا يسمع حتى تأكيدات المجنون بأنه عاقل.. ويسود الاستمارات ويوقع عليها وينتهى الأمر.. وهكذا تتحدد مصائر الناس بين العقل والجنون بماتش كرة.. وهو مشهد كان يمكن أن يصبح نادرا بمزيد من العناية بتقطيع اللقطات بين المريض والطبيب والتليفزيون ..

نتعرف فى المستشفى بعد ذلك على نماذج أخرى «لمجانين» لابد أنهم كانوا عقلاء ولكن تم قهرهم لأسباب مشابهة. الشاب المثقف الذى يحلم بتعمير الصحراء.. والموظف الذى حملوه مسئولية جريمة فساد ما فأصبح كل همه أن يبحث عن

السجائر.. والشاب الصعيدى الذى يكتب خطابا لأمه يرجوها أن تزوره .. والشاب الذى أصابه جنون كرة القدم فتصور نفسه حكما يطلق الصفارة باستمرار فى لعبة يدرك أنها عبثية تماما.. والشاب المحطم تماما حتى ارتضى أن يصبح اداة بطش فى يد «ضيا» ممرض العنبر الفاسد المتوحش الذى يبتز الجميع ويضربهم ويجبرهم على التسول ويرتكب كل أشكال القهر بما فيها إجبار المرضى على تناول دواء قاتل ينهك قواهم.. ونكتشف «بالصدفة» أن زوجته هى ممرضة أيضا فى عنبر النساء تمارس نفس الفساد بحذافيره.. وبينما تجىء إلى عنبرها الفتاة الريفية الجميلة إلهام شاهين يسوقها أبوها كالبهيمة بعد أن فقدت عقلها هربا من زوج عربى ثرى باعها له .. يغتصبها الممرض «ضيا» مقابل قطعة لحم.. فتجهضها الممرضة زوجته حتى تقتلها.. ورغم أننا نعرف ونسمع أن ما يحدث بالفعل فى مستشفى المجانين أبشع من ذلك بكثير.. إلا أنه من الصعب أن نتخيل أن ممرضا وزوجته الممرضة يمكن أن يكونا مطلقى الأيدى إلى هذا الحد حتى يفعلا كل ما يشاءان دون أن يتصدى لهما أحد.. وهنا تكمن الثغرة الأخرى الأخطر فى بناء الفيلم.. حيث يتركز كل الشر والقهر والفساد فى الممرض ضيا.. ودون أن يعرف أحد من أين يستمد كل قوته هذه.. ولا من الذى يحميه ويتستر عليه .. حتى أن مدير المستشفى الأكبر يغفر له دائما ويكتفى بخصم أيام من مرتبه .. أن فسادا بهذا الحجم لابد له من مبرر وعلاقات قوية تحميه من فوق بحيث يصبح «ضيا» هو مجرد أداة.. ولكن ما رأيناه من مظاهر فساد «من فوق» هو أن طبيبا طلب مجموعة أدوية من الزوج الثانى الذى من مصلحته بقاء الزوج الأول فى المستشفى.. وهو سبب هزيل جدا ومضحك لكل هذا الفساد.. حتى بدأ الممرض ضيا شريرا «لوحده كده» كأنه هابط من الجحيم ويعمل لحسابه الخاص لمجرد أنه يحب «اللحمة» والفلوس واغتصاب النساء.. وكأنه ليس جزءا من جهاز قهر كامل تحكمه مصالح وعلاقات متكاملة.. بينما تنحصر عناصر المقاومة فى اخصائية نفسية شابة (يسرا) تحاول الاصلاح هى وخطيبها الطبيب (محمد أبو داوود) ولكنهما يفشلان باستمرار لأن شخصياتهما باهتة بما يقترب من السذاجة ولا يصنع صراعا حقيقيا.. فيكون من الطبيعى أن يحل «المجانين» مشكلتهم بأنفسهم وبالتمرد الدموى بقتل الممرض «الطاغية» بقيادة نور الشريف الذى يهرب ويلجأ إلى الحل الدموى هو أيضا حين يقتل الرجل الذى صنع به كل هذا ويغمغم بجنون حقيقى هذه المرة وهو يرقب القاهرة من عربة السجن:

«مصر حلوة قوى من فوق!» .. ولكن تكون دلالتها هذه المرة أكثر جرحا ومأساوية !

وهذه هى البداية القوية جدا لمخرج جديد متمكن من أدواته تماما فى السيطرة على موضوع صعب وشديد القسوة والتجهم ويدور كله فى مكان مغلق مما يمثل تحديا لأى مخرج ينجح فيه منير راضى تماما خاصة فى إدارته للممثلين حتى ينتزع منهم أفضل مستوياتهم التى تدهشنا بالنسبة لإلهام شاهين بالذات التى قدمت فى خمسة مشاهد فقط أفضل أدوارها على الاطلاق.. والذى يؤكد أنها ممثلة موهوبة أكثر بكثير مما تقوله كل أفلامها. ثم سعيد عبد الغنى الذى كان اكتشافا حقيقيا لممثل مدهش ومفاجىء حقا حتى حمل الفيلم كله على كاهله.. وحتى الأدوار الصغيرة لممثلين مجهولين بما فيهم أمل ابراهيم نفسها.. كانت تأكيدا كلها لجرأة المخرج وطموحه فى ركوب الصعب.. لو أنه سيطر فقط على نزوات شقيقه المصور ماهر راضى الذى كان بارعا جدا فى استخدام الاضاءة لدرجة أنه كان يصور لحسابه ليقول فى كل لقطة : شوفوا أنا بصور ازاى ؟! ويغض النظر عما يتطلبه الفيلم نفسه .. وهى نزوات مصور جيد يمكن علاجها على أى حال فى أفلام أخرى !

– مجلة الإذاعة – ١٩٨٩/٩/٩

«الـــذل»

«الذل» الحلقة الرابعة من رباعية بدأها كاتب السيناريو محمود أبو زيد بفيلم **«العار»**.. يمكن أن يقال إنها تدور جميعا حول فكرة صراع ثلاث شخصيات متناقضة حول المال.. لكى تكتشف بعد صراعها الدموى أنها دمرت نفسها عبثا.. وأن المال سراب من الصعب الإمساك به بطرق ملتوية إلا مع فقدان أشياء كثيرة.. ولكن نفس الفكرة الثابتة المسيطرة على كاتب السيناريو المقتدر حقا والمتمكن من حرفته تماما تفقد جاذبيتها أن لم يلونها الكاتب ويطورها ويجددها من فيلم الى آخر، فأنت يمكن أن ترى نفس الفكرة حول نفس الصراع مرتين وثلاثا ولكن لا يمكنك أن تحتملها عشر مرات.. خصوصا عندما يعتمد محمود أبو زيد على ما يعتبره من وجهة نظره معرفة بذوق الجمهور ومتطلبات النجاح التجارى.. ولا أحد على الاطلاق ضد النجاح التجارى ولا يطالب بأفلام جافة ودمها ثقيل حتى نكون واضحين من البداية.. الخلاف فقط هو حول مفهوم «التجارية» والنجاح.. فالحوار من نوع «الفونكيش فى الحونكيش» واحنا اللى «فيشنا الهوامش» وهو حوار «معلمين» مساطيل فعلا فى غرزة ما تحت كوبرى أبو العلا.. ويمكن أن «يخيش فى نخاشيش نافوخ» متفرج ردىء هو نفسه مسطول فى دار العرض.. ومع ذلك فهو أقرب الى النكتة الخشنة والجارحة ولكن المناسبة لفيلم مثل «العار» مثلا يدور هو نفسه فى عالم مهربى المخدرات.. ولكن النكتة تصبح بايخة عندما تتكرر هى نفسها من «**العار**» إلى **«الكيف»** إلى **«جرى الوحوش»** إلى **«الذل»** ومع نفس فكرة الصراع حول المال بين ثلاث شخصيات متعارضة هى هنا يحيى الفخرانى الذى يريد أن يرث ثروة عمه القاسى الذى تركه يتضور جوعا ويتحول إلى صعلوك نصاب ومقامر.. وبين خادم هذا العم الفلاح أحمد بدير الذى يتشبث باستماتة بوصية تركها العم

يعترف فيها بأنه الأب غير الشرعى لهذا الخادم الذى أصبحت قضيته على عكس كل البشر أن يثبت أنه «ابن حرام» لكى يفوز بالإرث.. ثم ليلى علوى الفتاة التى تظهر فجأة فى منتصف الفيلم كأنها قادمة من المريخ.. بحجة أن العم الميت الذى لا يعرفها التقى بها بالصدفة وهو يموت.. فسلمها هذه الوصية فقررت فجأة أيضا أن تدخل فى اللعبة وتفوز بنصيبها من الميراث.. وبعد مؤامرات متبادلة غير منطقية يدهن الجميع بعضهم بالعسل الأسود بعد أن اكتشفوا كما حدث فى «العار» و«جرى الوحوش» بالضبط أن المال الذى مزقوا بعضهم من أجله كان مجرد سراب.. وينتهى الأمر نفس النهاية تقريبا.. هيستريا الضحك والجنون.. ولكن بدون الآية القرآنية هذه المرة..

إن وهم الحوار اللاذع السوقى القبيح ليس هو ضمان النجاح التجارى إلا عند متفرج رخيص .. وإلا اذا كان هذا المتفرج «المسطول» هو ما نسعى اليه بأفلامنا الفلسفية المثقفة.. فاذا كان الأمر كذلك.. فليذهب هذا النجاح إلى الجحيم.. لأن هناك أفلاما تنجح بأساليب أخرى محترمة.. فليس صحيحا أن الجدية والاحترام تساوى الفشل والجفاف وثقل الدم.. فالمهم هو موهبة صانعى الأفلام وقدرتهم على الإبتكار كل مرة.. وغير طبيعى أن تعتمد أفكار الأفلام على مشاهد حوار طويلة جدا تناقش قضايا فلسفية أو قانونية لا يمكن أن يتابعها المتفرج بين ناس ماشيين فى جناين مما يخلق مشكلة عويصة لأى مخرج حتى لو كان فيلليني.. ومن هنا ندرك محنة المخرج الشاب محمد النجار فى ثانى أفلامه الذى نجح رغم هذا التحدى فى صنع صورة وحركة وإيقاع متدفق حتى احس أن جوائز مهرجان الاسكندرية قد ظلمته.. كما ظلمت يحيى الفخرانى الذى لعب أحد أبرع أدواره رغم صعوبة وحساسية شخصية النصاب المقامر الذى عليك فى نفس الوقت أن تتعاطف معه.. لأنه ليس شريرا رغم كل المباذل الغارق فيها.. وهى شخصية تتطلب رهافة شديدة فى التعبير لا تصدر الا عن ممثل كبير حقا.. ولكن «كله محصل بعضه» فى المهرجانات .. والجيد يضيع بين أقدام الردىء !

العجوز والبلطجى

«العجوز والبلطجى».. بعد فيلمين جيدين فعلا للزميلة ماجدة خير الله هما **«امرأتان ورجل» و«الخاتم»**.. توقعنا أن تكون كاتبة سيناريو جديدة يمكن أن تبدع

فى موضوعات العلاقات الإنسانية الناعمة والحميمة.. وهو نوع صعب جدا من الكتابة.. لأنه ما أسهل كتابة موجة أفلام العنف والمطاردات والمذابح التى أغرقت سينما العالم كله الآن.. ولكنها فى فيلمها السينمائى الثانى تفاجئنا بترك هذا الخط الأصلى الجميل والصعب.. لتهرب بسرعة – وبنفس قصير – إلى نفس موجة العنف والمخدرات والعصابات التى تصفى بعضها.. لأن هذا هو الأنجح والأعلى صوتا.. وما تكمن خطورته فى أن يجرف إليه الجيل الجديد من الشباب الذى نعقد عليه آخر أمل فى سينما مختلفة.. وذلك جريا وراء مواصفات الإثارة التجارية التقليدية.. وفيلم «العجوز والبلطجى».. يمكن أن ينجح جدا تجاريا.. ولكن القضية هنا أيضا ومثل «**الذل**» هى أى نجاح.. وأى تجارية.. هل باستسلام كاتبة جديدة تملك الموهبة فعلا كما يؤكد فيلمان وخريجة معهدا للسينما لإغراءات العنف والرشاشات وحمامات الدم التى تغرق الشاشة والجمهور معا ؟.

لقد وضعت ماجدة خير الله يدها على فكرة هائلة كان يمكن أن تصنع فيلما جيدا، المجرم العجوز الذى انتهت أيامه وفقد كل شىء .. عندما يصادف مجرما شابا أكثر فتوة يذكره بشبابه.. فيعلق عليه أمله الوحيد الأخير فى أن يخلصه من حياته التى لم يعد يحتملها.. ومقابل كل الثروة التى جمعها من مغامراته السابقة.. وهى فكرة كان يمكن تعميقها انسانيا من خلال العلاقة الحميمة بين الاثنين .. وإكتشاف كل منهما للأشياء الجميلة والنبيلة المشتركة فى أعماق كل منهما مهما كان مجرما.. خصوصا لو اهتم السيناريو بحصار المجتمع القاسى الذى دفع كلا منهما للإنحراف ومع اختلاف ظروف كل جيل عن الآخر بحيث تتوحد محنتهما معا فى النهاية.. حتى ليمكن أن يدفع المجرم العجوز المجرم الشاب إلى التوقف من واقع تجربة العجوز غير المجدية والتى انتهت إلى تعاسته التى يريد أن يتحرر منها بالموت.. ولكن ليست مهمتى بالطبع أن اقترح سيناريو على كاتبة سيناريو.. كل ما أفزعنى هو إغراق هذه الفكرة مبكرا فى أجواء عصابات المخدرات المستهلكة.. ونهر الدم الذى تفجر من ثقب صدر امرأة «بالشنيور» الكهربائى فى مشهد من أبشع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله.. والمشهد المقزز الآخر لوضع رأس رجل فى كيس بلاستيك واغراقه فى الماء.. وهى مشاهد لا تصدر إلا عن قسوة وتلذذ دموى.. مرتبط بالتأكيد بمرض نفسى هو المبرر الوحيد لهذا «الاختراع» الجديد لبطل كاراتيه أو «كونج فو» لا أدرى بالضبط يضرب ثلاثين رجلا على الأقل بمفرده

وهو يصرخ صراخا هيستريا وحشيا وهو يهزمهم جميعا واحدا وراء الآخر.. دون أن ندرى لماذا لم يتجمعوا عليه ليتخلصوا منه ومن اللى خلفوه مرة واحدة لنتخلص على الأقل من مشهد هيستيرى مزعج استمر لنصف ساعة.. وغدا سنرى هذا «الاختراع» الجديد منتشرا بالطبع فى السينما المصرية.. وكأنها كانت ناقصة!.

و«العجوز والبلطجى» هو نموذج لفكرة جيدة أفسدتها المعالجة أو التناول الإنسانى، ثم تنفيذ المخرج ابراهيم عفيفى فنحن لا نعرف شيئا عن خلفيات لا العجوز ولا البلطجى.. وانما نتعرف عليهما وكل منهما شرير «قرارى» بالفعل.. فلا نتعاطف لا مع هذا ولا مع ذاك.. لأن الاثنين حرامية ويستاهلوا ضرب الجزم.. فضلا عن سوء اختيار الممثلين وأكبر عدد من الوجوه القبيحة.. فالاجرام غير القبح.. وعندما نرى الممثل الجديد هشام عبد الحميد بتكوينه الجسدى الهزيل وملامحه الباهتة وأدائه المصطنع ويقدمه لنا الفيلم كبلطجى يمكن أن يقف ندا لممثل عملاق مثل كمال الشناوى وصلاح قابيل وتقع فى «دباديبه» امرأة داهية مثل مديحة كامل كما قدمها الفيلم.. فان الفيلم نفسه يفقد مصداقيته على الفور.. فلا يتجاوب معه وينجاح ساحق إلا جمهور «الفونكيش فى الحونكيش».. فهل هذا ما تريدونه ؟ أنتم أحرار بالطبع.. ولكن نحن أحرار أيضا فى رفض هذه السينما.. «الفونكيش».. و«الشنيور» معا !

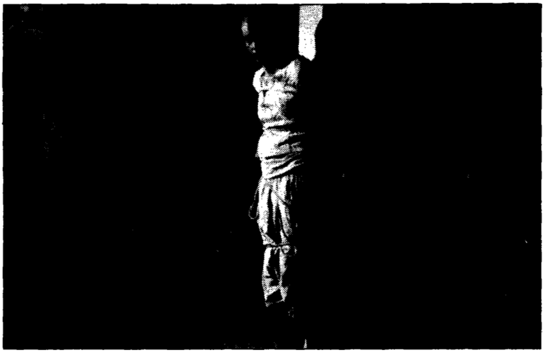
شباب على كف عفريت

«شباب على كف عفريت».. ذهبت لأرى هذا الفيلم بتعاطف لا أنكره مع ممثله الشاب محسن محيى الدين فى أول تجربة له فى الإخراج والإنتاج مع زوجته وبطلة فيلمه نسرين.. وتصورت أن مغامرة عدد من الشبان بإنتاج فيلمهم الأول بقروشهم القليلة وفى أسوأ ظروف السينما المصرية الآن.. لابد أن تقدم شيئا مختلفا و«شابا» خاصة عندما يكون المخرج ومؤلف القصة والمشترك فى كتابة السيناريو هو تلميذ يوسف شاهين - الذى يهدى له الفيلم - وخريج معهد السينما والمتمرس إلى حد كبير فى أعمال كثيرة مثلها.. ومع كل تعاطفى واحترامى للتجربة وكمحاولة أولى.. إلا أنه لابد أن نعترف بأنها تجربة «عجوز» جدا وليس فيها من الشباب إلا «صحة» ممثليها ورقصهم وركوبهم الموتوسيكلات.. ومع ذلك فهذا الفيلم يمكن أن ينجح جدا هو الآخر بدليل أن بعض متفرجى عرضه الخاص فى المهرجان - حتى من المثقفين

- خرجوا منه ودموعهم تجرى على خدهم من القصة «المؤثرة».. وهنا نعود مرة ثالثة إلى مسألة النجاح.. فقد يكون محسن محيى الدين «يلعبها بذكاء» عندما يبدأ فيلمه بأن يبيع طفليه البيض بسبب الفقر.. بينما لا يبيع الثالث الذى لا نعرف لماذا هو أسمر رغم كل قوانين الوراثة.. ولكن فقط لأنه عندما سيكبر سيمثله محمد منير.. ثم يدخل الفيلم الذى كتب قصته واشترك فى كتابة السيناريو محسن محيى الدين نفسه لا أدرى لماذا بالضبط حتى لو كان يوسف شاهين قد اشركه فى كتابة «بونابرت» يدخل الفيلم فى توليفة عبقرية من أفلام حسن الإمام واميتاب باتشان وألف حدوتة أخرى لا علاقة لها اطلاقا بأى شباب على كف أى عفريت.. فهى حالات خاصة جدا لشاب مخنث بدون مناسبة لا أدرى كيف وافق على أدائه ممثل موهوب مثل عبد الله محمود.. وشاب آخر اشتراه أب ثرى ولكنه لا يفهمه ولا يريد أن يتركه يلعب البوكس ليصبح روكى.. وفتاة مدللة اشتراها ثرى آخر ثم تركها وسافر إلى امريكا فأخذت تطارد الشباب وترقص لا أحد يدرى أين ولا لماذا بالضبط .. ثم شاب ثالث لم يشتره أحد فبدأ يغنى بحزن شديد جدا بحثا عن مشتر.. وتلتقى هذه الشخصيات كلها على الكبارى دون أن يعرفوا أنهم اشقاء.. ثم يحب كل منهم أخته دون أن يعرف أنها أخته .. ثم عندما تظهر الحقيقة تسح دموع الجميع ويغنى محمد منير .. ويعيط.. ومحسن محيى الدين يعيط .. ونسرين تعيط .. والجمهور يعيط .. ولكن عفوا يا أصدقائى الشبان .. فلتصنعوا توليفاتكم الذكية كما تريدون.. ولكن ليست هذه بالتأكيد سوى سينما توجو مزراحى .. بل إنه كان يصنعها أفضل !

الشيطانة التى أحبتنى

«الشيطانة التى أحبتنى».. محاولة لصنع كوميديا استعراضية من سمير سيف عن سيناريو حسام حازم.. لا يمكن أن يمانع أحد فى صنعها بشرط أن تكون جيدة.. الفكرة جيدة أيضا حيث تفترض أنه فى مقابل أكاديمية الشرطة التى يدرس فيها الضابط الشاب محمد صبحى.. يمكن أن تكون هناك أكاديمية للمجرمين يدرس فيها البروفيسور يوسف داود أحدث أساليب السرقة بأحدث الأجهزة لتلاميذه اللصوص الظرفاء وعلى رأسهم ابنته لبلبة.. ولك أن تتخيل بعد ذلك أن الضابط يتسلل طبعا إلى العصابة ليعمل من داخلها فتحبه أبنة رئيس العصابة كما هو المعتاد.. وبعد الصراع أياه بين العاطفة والواجب ينتصر الأخير ويتزوج الضابط



لقطة من فيلم «الذل» - إخراج محمد النجار

اللصة التى تتوب طبعا بعد القبض على العصابة.. والفيلم كوميديا خفيفة كما نرى أصبحنا نفتقدها بشدة وسط سيل النكد الذى ينهال علينا.. وهى كوميديا محترمة أيضا ولكنها «ساقعة» لأنها مصنوعة.. فالفيلم الكوميدى يحتاج الى حس كوميدى طبيعى وغير متكلف لدى العاملين فيه ولا يمكن تركيبه فى الصيدلية.. ومهما بصق الممثل محمد فريد فى وجوه من حوله كل خمس دقائق بالضبط .. فلن يضحك أحد على شىء بدائى مقزز كهذا.. وأن يكون الفيلم مصنوعا لحساب لبلبة لا يعنى أن ترقص وتغنى طول الوقت حتى فى أقسام البوليس.. ولكنى أحيى المخرج سمير سيف على جرأته على العودة إلى هذا اللون الكوميدى الاستعراضى وجهده الكبير الذى لا يمكن انكاره فى هذا الفيلم ..

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٩/٩/٢٠ .

« كتيبة الاعدام »

الموقف القوى الذى لا يحتاج لأى تصفيق !

الجديد فى فيلم «كتيبة الاعدام» هو كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة.. فهذه أول تجربة له فى السينما بعد ما أصبح أهم كتاب الدراما التليفزيونية وأخصبهم وربما أفضلهم أيضا.. ولو أن «أفعل التفضيل» هذه ليست مستحبة دائما ولا هى قاطعة وحاسمة تماما فى الفن . ولكن أن تكون كاتبا بارعا للتليفزيون لا يعنى بالضرورة أن تكون نفس الشىء فى السينما.. فهناك فرق.. بل فروق عديدة فى الواقع بين الوسيلتين فى العالم كله بحكم طبيعة جمهور ورسالة كل منهما وظروف المشاهدة هنا وهناك.. فما بالك بالدراما التليفزيونية عندنا التى تعودت وعودت جـمـهـورنا على «الرغى» والمط والتطويل وضـيـاع نصف الوقت فى فتح الأبواب وإغلاقها ورنين جرس التليفون ووقوف كل ممثل «وقفاه» للآخر لكى يواجه الكاميرا بوجهه.. والتى شغلت نفسها فى مشاكل فلاحين أو صعايدة وهميين .

وليس هنا بالطبع مجال للحديث عن عيوب الدراما التليفزيونية عندنا.. ولكن ما أريد الاشارة اليه هنا هو حجم الصعوبة التى يواجهها كاتب التليفزيون الذى تربى - أو رباه هذه الجهاز نفسه - على الإيقاع البطىء والاعتماد على الحوار القائم هو نفسه على الثرثرة الفارغة ومحدودية الحركة والديكور وامكانات الإنتاج.

عندما ينتقل إلى الكتابة للسينما.. وهى وسيلة قائمة على الحركة والصورة والإنفتاح على مواقع تصوير يمكن أن تصل اليها الكاميرا بلا حدود.. ثم يفرض تكنيكها نفسه فى الإعتماد على كاميرا واحدة بدلا من ثلاث.. تغييرات ضرورية على

أسلوب الكتابة والخروج من دائرة الموضوعات التليفزيونية نفسها المنحصرة غالبا فى الدراما العائلية وعلاقات الأبناء بالآباء – حتى فى «فالكون كريست» و«نوتس لاندنج» – ومع مراعاة قيمة ومحاذير معينة للمشاهدة فى البيوت حيث يذهب العمل الفنى الى الجميع بدون اختيار .. بينما يذهب المشاهد إلى السينما فيتسع اختياره – وبالتالى اختيار الكاتب – أكثر .. بمعنى أنه اذا كان المؤلف محدودا فى التليفزيون بدائرة معينة من الموضوعات والخيال المحسوب بدقة.. فهو حر تماما فى السينما فى أن يطلق موهبته وخياله بلا حدود.. فما الجديد الذى يمكن أن يقدمه للسينما .. ذلك هو التحدى الذى لا ينجح الجميع فى اجتيازه !

وهذه المقدمة كان لابد منها بالنسبة لأسامة أنور عكاشة فى أول أفلامه السينمائية.. لأنه كاتب مهم جدا فى الفيديو.. ينتقل إلى وسيلة أخرى مهمة جدا هى أيضا وتتطلب أدوات تعبير مختلفة.. وهنا يمكن أن نقول باطمئنان إنه نجح فى تجربته الأولى فى استيعاب أدوات السينما.. فهو ينقل فكره هذه المرة إلى مجالات تعبير أوسع وأكثر حرية تسمح بالحركة والاعتماد على الصورة والموقف الأجرأ والأكثر إثارة الذى قد لا ترحب به دراما التليفزيون كثيرا.. وإن ظلت مشكلة «كتيبة الاعدام» هى أنه لم يستطع أن يتخلص تماما من «روح الفيديو» فى الاعتماد بقدر أساسى فى توصيل الأفكار والأحداث على الحوار..

ولكن من حيث القيمة الفكرية فى **«كتيبة الاعدام»** فان أسامة أنور عكاشة فى السينما هو نفسه فى المسلسلات .. من حيث انشغاله الجاد بالقضايا الحيوية فى المجتمع المصرى المعاصر حتى وهو يعالجه من زاوية التاريخ كما فعل فى «ليالى الحلمية».. ولكنه هنا لا يضرب فى التاريخ البعيد نسبيا.. وإنما يعود الى تاريخ قريب عشناه ومازلنا نذكره جميعا.. وهو حرب أكتوبر ٧٣.. التى كانت حدثا هاما وحاسما فى المجتمع المصرى بحيث لابد أن تنسحب آثاره علينا حتى الآن فتظل تحتاج الى المراجعة والتأمل..

والموضوع جارح ومرير لنضالنا الوطنى ولمعركة المصير مع عدونا الذى لا يريد لنا الحياة بأى ثمن ورغم أى خداع بالوهم.. فعلى هامش معارك أكتوبر تشارك المقاومة الشعبية من خلال رجال السويس البسطاء.. ويكون «الفران» (ابراهيم الشامى) قائد هذه المقاومة والذى لم يترك مدينته رغم كل شىء هو الآمين على مرتبات جنود الجيش الثالث والذى يخبئها فى أجولة الدقيق حتى يتم توصيلها لهم

فى اليوم التالى.. ولكن وكما فى كل معركة وفى كل بلد يكون هناك مقابل الأبطال والشرفاء دائما.. الأنذال والحشرات الدنيئة من سفلة القوم الذين لايتورعون عن بيع كل شيء وسرقة كل شيء حتى دماء الشهداء .. وطبيعى أن يكون هناك هذا الصعلوك الاكتع (عبد الله مشرف) الذى يسمع هذا الحوار حول النقود بين الفران وموظف البنك (نور الشريف) فيبلغ العدو الاسرائيلى الذى يخون بلده معه مقابل تهريبه من السويس بالمبلغ الكبير.. وفى الصباح تكتشف المذبحة التى يقتل فيها الجميع ماعدا مندوب البنك.. وتضيع النقود ..

وهنا يخطىء الفيلم خطأ فادحا حين لا يفسر لنا ما حدث .. كيف حدثت المذبحة.. وكيف سرقت النقود. وكيف تصادف أن نجا مندوب البنك وحده ليكون طبيعيا أن تتجه اليه كل الاتهامات بتدبير ما حدث .. وقد يكون المبرر الدرامى هو الإحتفاظ بعنصر التشويق الذى يظل عماد الفيلم كله بعد ذلك.. فنظل نشك مع كل جهات التحقيق فى أن يكون مندوب البنك (نور الشريف) هو الجانى.. بينما تتراءى لنا براءته أحيانا فنصدقه.. ثم نعود فنكذبه طالما كل القرائن ضده.. ويلعب أسامة أنور عكاشة على هذا الخيط ببراعة فيما بين الشك واليقين ..

وهذا من حقه.. ولكن واقعة أساسية كهذه يقوم عليها بناء الفيلم كله لا يمكن أن يتم تجاهلها بهذه البساطة ولا من أجل الاحتفاظ بعنصر الغموض.. ليس فقط لأن تجاهلها قد يكون مبررا بأسلوب الفيديو حيث يمكن الاستعاضة عن رؤيتها بالسماع عنها بالحوار كالعادة بما يتنافى مع طبيعة السينما.. وإنما أيضا لأن سلوك البطل المتهم (نور الشريف) حتى بعد خروجه من السجن.. حسم براءته تماما حيث قدمه الفيلم – حتى فيما بينه وبيننا وهو لا يجد مأوى ويكاد يتضور جوعا – وقد نفى عنه تماما أنه يملك هذا المبلغ الكبير أو حتى يخفيه فى مكان .. ثم إن أداء نور الشريف نفسه كان ينطق ببراءته وتعرضه للظلم الفادح من كل من حوله لخيانته القذرة التى كانت معاناته التى جسدها ببراعة تؤكد براءته منها.. فلماذا أخفى عنا الفيلم إذن من البداية تفاصيل ما حدث فعلا فى ليلة المذبحة.. مادام كل ما سيعرضه لنا بعد ذلك يؤكد براءة (نور الشريف).. ولماذا لم يكشف الفيلم من البداية عن حقيقة الخيانة القذرة التى أقدم عليها (عبد الله مشرف) فعلا بالتعاون مع العدو الاسرائيلى.. مادام ينوى أن يوجه له الاتهام الأساسى فى النهاية.. بأنه مجرد رمز لطبقة كاملة من الطفيليين لم تجد فى كل بطولات جنودنا فى حرب أكتوبر.. إلا فرصة لسرقة

النصر والإثراء من دماء الشهداء فى «البوتيكات» التى سميت بعد ذلك بالانفتاح ؟..

إن هذه ليست غلطة فنية أو درامية فقط .. وانما هى غلطة سياسية وقع فيها أسامة أنور عكاشة وعاطف الطيب أفقدت فيلمهما كثيرا من قوته ودلالته الجريئة على ارتباط سارقى انتصاراتنا بكل أشكال النصب والاستغلال ولصوص أقوات الناس بعد ذلك، ومن أجل غموض أو تشويق فنى لم يتحقق هو نفسه.. حيث كنا واثقين طول الوقت سواء من الأحداث أو من أداء (نور الشريف) نفسه من أنه برىء.. فلم تكن هناك حاجةحقيقية لكل هذاالجهد فى المطاردات والتحقيقات لكى نصل فى النهاية إلى أن (عبد الله مشرف) هو المجرم..

ولكن هذه الحبكة المثيرة نفسها حتى وهى تجنح إلى طابع البحث البوليسى، تؤكد مرة أخرى قدرة أسامة أنور عكاشة الحرفية، وانشغاله المخلص والجاد بهموم مجتمعه، ولكن فى هذا المجال الجديد عليه هذه المرة وهو السينما.. وبما أثبته أكثر من مرة فى التليفزيون.. ولكن «كتيبة الإعدام» كان قويا بما يكفى بحيث لم تكن هناك ضرورة – فى تقديرى– لبعض «الهوامش» الخطابية الزاعقة أو المباشرة.. كأن تكون إبنة زعيم المقاومة الشعبية القتيل (معالى زايد) هذه الدكتورة المتصلبة التى درست فى الخارج وعادت لتنتقم لأبيها.. فيتصادف أن تعمل فى شركة عملاقة يملكها نفس الانفتاحى الفاسد قاتل أبيها.. ومع المبالغة فى «شكل العصابات» عندما يركز عليها أعوان هذا الاخطبوط ويراقبونها من شقة مقابلة فى محاولة لقتلها.. ثم هذه الصدفة المجانية السخيفة فى أن يكون الشرير الكبير الذى دبر هذه المذبحة فى البداية.. هو نفسه الذى استولى أيضا على زوجة (نور الشريف) وحرمه من إبنه وكأن موظف البنك المسكين هذا هو العدو الوحيد لهذا الوحش الضخم.. وكأن زوجة هذا الموظف هى المرأة الوحيدة فى العالم حتى يسرقها منه أيضا.. وتصورى أنها تأثرات باقية فى أسامة أنور عكاشة من أيام «الفيديو».. وجميل أن نشير إلي أن هناك ضباط شرطة شبانا شرفاء يرفضون الفساد ويتعرضو هم أنفسهم لضغوط قوى أكبر منهم مثلهم مثل أى فئة أخرى.. وظريف جداً أن نقدم ضابط البوليس الشاب ممدوح عبد العليم بمفهوم إنسانى بسيط وجديد على ضابط البوليس التقليدى الذى تقدمه أفلامنا فظا غليظا مجردا من أى ملامح إنسانية كأنه قادم من المريخ أو منفصل تماما عن المجتمع الذى يبدو ضده دائماً.. مع أه جزء منه يعيش كل معاناة الآخرين ويحيا نفس حياتهم.. وممدوح عبد العليم أضاف إلى الدور روحاً

شابة مرحة كشاب عادى يحب ويمرح ويأكل السندوتشات فى الشوارع .. وأضفى هو و(علا رامى) لحظات مرحة ومنطلقة على الفيلم.. ولكن هذا لايعنى أن نظهره بملابسه الداخلية أكثر من مرة.. مع أن جسم ممدوح ترهل ما شاء الله من كتر الأكل فيما يبدو.

عاطف الطيب يعود إلى أفضل حالاته كمخرج يسيطر تماما على كل أدواته الفنية وبعد بعض الأفلام التى تراجع فيها عن مستواه الأول القوى.. عندما وجد هذه المرة ببساطة الموضوع القوى لأنه و كما قلنا كثيرا لا يوجد ما يسمى «بالإخراج» معزولا عن «الورق» وإيقاعه هنا مشحون ومتدفق ومتوتر لولا بعض الترهل فى بعض المناطق كان يمكن للمونتيرة نادية شكرى أن «تشدها» أكثر لتتخلص من تلكؤ «الفيديو».. ورغم أن سعيد شيمى هو فى تقديرى الخاص أفضل من يعمل مع عاطف الطيب فى مثل هذه الموضوعات القائمة على الحركة المتدفقة.. إلا أنهما بالغا إلى حد مزعج – وأحيانا مضحك– فى مشاهد مطاردات الشوارع التى استهوتهما أكثر من اللازم الى حد وقوف ثلاث عربات تطارد البطل وراء بعضها بشكل طفولى . موسيقى عمار الشريعى المعبرة دائما عن مضمون الأحداث دراميا وبحس شعبى جميل.. ليست فى حاجة الى «شروح» بالكلمات المغناة لا تضيف شيئا خاصة اذا لم تكن واضحة ومسموعة كما هى فى هذا الفيلم.. وعلى عمار الشريعى أن يقتنع بأن موسيقاه للأفلام معبرة بما لا يحتاج للغناء.. نور الشريف يؤكد فى هذا الفيلم أنه ممثل متمكن من «حرفته» وفاهم لأبعاد الشخصية الى أقصى حد.. ولكن يكون مطلوبا أحيانا أن يترك الممثل نفسه لقدر من الطبيعية أو التلقائية وتجاهل «الصنعة» حتى لايبدو أنه «ممثل».. اكتشاف الفيلم الخطير وبجرأة عاطف الطيب المعروفة هو الممثل الخطير أحمد خليل الذى «أكل» الجميع بدور صغير.. وسلوى خطاب فى بداية جيدة جدا لها يجب أن تستثمرها.. وشوقى شامخ الذى يخفى فى أدواره الصغيرة ممثلا يمكن أن يكون أكبر !

ولكن يبقى خلافنا مع نهاية الفيلم حيث تتشكل «كتيبة» من المواطنين وضابطى الشرطة لإعدام أحد رموز الفساد. وهو حل رومانتيكى لمواجهة الفساد بالمسدسات يمكن أن نختلف معه لأنه لن يحل شيئا سوى مشاكلنا الفردية.. ولكن يمكن تبريره لدى السينمائيين الجادين بأنه تحريض على المواجهة الحاسمة على أى حال فى غيبة الحلول الاجتماعية الصحيحة.. ومع ذلك كان يمكن انهاء الفيلم عند موت الشرير

تحت علب اقصلصة أو اقبوقوبيف فى «اقموير كارفت» اقذى بنى عليه كجده وقو على حـ ماب دكاء اقشهداء.. أكا كشهد المحكمة بعد ذقك وتصفيق اقناس قلقتلة فأنهم أبطال فهو كظاهرة طفوقية ساذجة أرجو أن تكون هناك وسيلة كا قلتللص كنها.. لأن رساقة اقفيلم أقوى بكثير كن أن تحتاج اقى أى تصفيق !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون - ١٩٨٩/١٠/٧.

« المغتصبون »

السينما عندما تصبح أقوى من الواقع !

قد يكون الحديث عن فيلم «**المغتصبون**» قد تأخر كثيرا فعلا.. لأننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى وعلى شريط فيديو وهذا تقصير اعترف به ازاء فيلم كان يستحق اهتماما أكثر وأسرع لولا تعاقب مهرجان الاسكندرية بعد مهرجان الرباط مباشرة.. ولكن تظل أشياء كثيرة فى هذا الفيلم تستحق الحديث.. بل والاشادة بها منها - بل وعلى رأسها - جهود الممثلين الشبان المجهولين الذين أخذوا فرصتهم الصغيرة - والتى قد تكون الوحيدة - ومن حقهم على الأقل أن يذكر أحد اسماءهم.. وحتى لا يستوى الجيد والردىء.. بل ويضيع الجيد وسط غبار الردىء !

«والمغتصبون» تجربة غريبة ومثيرة فى السينما المصرية فى ظروف السنوات الأخيرة بالذات ولأسباب عديدة.. فهذه الظروف هبطت بمستوى الأفلام - إلا بعض الاستثناءات - وبمستوى تذوق الجمهور لها وباقباله على هذا الفيلم أو انصرافه عن ذاك.. ثم بمستوى الإنتاج نفسه والتوزيع والعرض..إلى أقصى حد يمكن تخيله.. حتى أصبح من الصعب أن يدعى أى خبير ماذا ينجح بالضبط وماذا يفشل .. ولماذا؟. أفلام جيدة أو حتى «معقولة» فشلت.. وأفلام كثيرة رديئة - بل عبيطة - نجحت نجاحا خرافيا.. وميزانيات طائلة أنفقت على أفلام ولم يتم استردادها حتى الآن.. وأفلام انتجت بملاليم وحققت أرباحا طائلة لم يتوقعها حتى صانعوها.. ونجوم كبيرة هوت لتصعد أسماء غريبة جدا وتكتسح فى مجالات ليس التمثيل فقط .. وإنما حتى فى الإخراج وكتابة السيناريو.. ولم يعد أحد يفهم شيئا سوى اليأس والتشاؤم من جدوى بذل أى مجهود فى أى شىء سوى «التوليفات» المضمونة: أما الضرب غير

المعقول ولا المنطقى على طريقة الشجيع «رامبو».. واما كوميديات الرجل الذى يلبس «غوريلة» ومع ذلك يضحك الجميع .. وأنا شخصيا رفعت لواء اليأس من الجمهور وتحميله المسئولية الرئيسية - ضمن أسباب أخرى طبعا - خصوصا وأنا أتابع أفلام المقاولات على شرائط فيديو.. ولكن يفاجئنا أحيانا وسط هذا الظلام الدامس فيلم جاد ومحترم يحقق نجاحا لا بأس به اطلاقا ومن نفس هذا الجمهور .. ولكن أغرب ما يفاجئنا من هذه «الفلتات» التى تنجح أحيانا هو **«المغتصبون»** بالتحديد.. فهو أولا لا يقدم أى قصة أو رواية بالمعنى المألوف لدى جمهور السينما.. ليس فى مصر فقط بل حتى فى العالم كله.. وانما ما يمكن أن نسميه «دراما تسجيلية».. ولكن مال الناس العاديين والدراما التسجيلية التى ربما لا يعرفون حتى معناها.. وكيف يجذبهم شىء يعرفونه من قبل بكل تفاصيله.. وهو واقعة اغتصاب «فتاة المعادى» التى هزت المجتمع المصرى كله من سنوات قليلة.. فليس هنا حتى عنصر التوقع أو المتابعة أو الإنتظار لإجابة الأسئلة التقليدية التى يعلمونها لتلامذة السيناريو.. وليست هنا عقدة ولا ذروة ولا حل ولا مشاركة ولا «الكاثارسيس» أو التطهير الذى تحدث عنه أرسطو .. مجرد حادثة قرأها الناس فى الجرائد التى قتلتها بحثا وبكل التفاصيل .. ثم رأوها فى فيلم سينما.. لا يقدم لهم إلا ما يعرفونه فعلا ومقدما ومن البداية إلى النهاية.. حتى حكم الإعدام على فلان وفلان.. وسجن علان وترتان كذا سنة.

ثم أنه فيلم خال من النجوم تماما إلا ليلى علوى التى لم نسمع حتى الآن أنها نجمة شباك يمكن أن تحمل فيلما «لوحدها» مثل فلان وعلان.. وفى سوق التوزيع المعروفة كل أسعاره كما تجيء من بورصة قبرص لم نسمع أن ليلى علوى يمكن أن ترفع سعر فيلم كذا ألف مثل غيرها من الذين تكفى اسماؤهم فقط على القصة حتى بدون قصة أو سيناريو لضمان مئات الألوف مقدما.. فكيف نجح **«المغتصبون»** كل هذا النجاح الذى لم يتوقعه أحد بليلى علوى التى فشلت لها أفلام مع نجوم كبار... مع أنه ليس معها هذه المرة سوى أسماء مثل محمد كامل وحمدى الوزير وحسن العدل ومحمد فريد وحسن الديب.. هل سمع أحدكم من قبل عن ممثل اسمه حسن الديب؟..

ولقد سمعت مثلا طوال الاقبال الجماهيرى على الفيلم.. ان الناس يذهبون لكى يروا فتاة جميلة وهى تغتصب .. فلابد أن يظهر هذا الجزء أو ذاك من جسدها..

وهذه جرأة مخيفة على الكذب من الذين يكرهون النجاح ولا يتصورون له سببا سوى القبح والإبتذال الكامن فى داخلهم هم أنفسهم.. فليس فى الفيلم لقطة واحدة عارية أو قبيحة أو مبتذلة.. رغم كل الفرص المبررة التى يسمح بها موضوع قائم بالكامل على اغتصاب ستة رجال لفتاة واحدا وراء الآخر بغض النظر عن أن يكون فعل فعلا أو لم يفعل.. فالغريب أن «المغتصبون» كان محتشما أكثر من الأفلام العادية التى تحدث فى الجامعة وأقل اثارة بهذا المفهوم الجنسى الرخيص..

وقيل أيضا إن الحوار ملىء بالتفاصيل المثيرة التى من الطبيعى أن تجىء فى سيل تحقيقات البوليس والنيابة والمحاكمة التى يوردها الفيلم من واقع المحاضر الحقيقية وبألفاظها.. ولكن الصحيح أن الحوار شديد التعقل والحذر والاحترام بما يقترب على العكس من الرسمية أو التقريرية.. والألفاظ القليلة غير المعتادة لأذن الجمهور وجاءت فى سياق من الشروح القانونية بل وحتى نصوص الشريعة التى تفقدها كل إثارة بل ويكون لها أحيانا وقع الصدمة أو القشعريرة..

ومازلت شخصيا حائرا فى تفسير نجاح «المغتصبون» ولا أدعى أن لدى فهما محددا لهذا اللغز .. فهو فيلم «مغامرة» لا أظن أن الذين أقدموا عليها كانوا يتوقعون لها هذا النجاح هم أنفسهم.. فكل الدلائل تشير على العكس إلى أنهم كانوا يريدون صنع فيلم «صغير» من حيث تكلفة الإنتاج والأبطال وكل شىء.. ولكن الفن والموهبة هما وحدهما القادران على صنع الأشياء الكبيرة.. ولست أعرف بالتحديد حجم الدور الذى لعبه فيصل ندا فى المشاركة فى كتابة السيناريو .. ولكن واضح أن الدور الأكبر والأساسى كان لسعيد مرزوق الذى كتب السيناريو والحوار من واقع حادثة حقيقية ومحا ضر رسمية واضح أنه التزم بها بالكامل .. ولكنه كمخرج موهوب تمكن من تحويل هذا كله الى لغة السينما الخالصة.. التى جعلت الحادثة والتفاصيل والأسماء والمحاضر تصبح شيئا جديدا ومثيرا فنيا وجيد الصنع.. حتى ليبدو مختلفا عن الواقعة التى يعرفها كل الناس.. فذهبوا ليروها كشىء جديد فعلا.. أو ذهبوا ليروا ويسمعوا كصورة وأشخاص وأصوات ما قرأوا عنه فقط .. ولكن لو لم يكن الفيلم قد استطاع أن يجعل هذا مقبولا بل ومثيرا بلغة السينما: الصورة والحركة والصوت والإيقاع والتمثيل.. لما كان الفيلم قد حقق تصورهم الى هذا الحد، بل ربما كان قد أحبطهم.. وإلا نجح أى فيلم يترجم حادثة من أعمدة الصحف الى صور متحركة.. وهنا يجىء دور فنان الفيلم الذى صنع «المغتصبون» .. أى المخرج..

لقد استطاع سعيد مرزوق أن يصل إلى بناء خاص جدا للفيلم جديد تماما على السينما المصرية.. لأن أفلاما عديدة نجحت فى تقديم وقائع حقيقية وبنجاح من خلال مخرجين موهوبين.. ولكن لعلها أول مرة يذهب جمهورنا لمشاهدة أحداث يعرف بداياتها ونهايتها وبلا أى مفاجأة منتظرة أو إثارة بوليسية غير الإثارة الفنية وحدها.. وهذا البناء قائم على تقديم الحقائق كما هى وبأسلوب الخطوة خطوة القائم على إيقاع منطقى محكم جدا ومسيطر عليه جيدا وشديد التدفق بلا تفريعات ولا لحظة املال واحدة.. وهنا تصبح «المصداقية» هى الشعرة التى تفصل بين النجاح والفشل.. لأن الناس يعرفون كل شىء مقدما.. فأما أن يصدقوك وأنت تحكيه لهم من جديد.. وإلا افلت منك كل شىء.. وهنا كان سعيد مرزوق صارما تماما فى تقديم كل ما هو ضرورى ومطلوب فقط .. وبلا أى محاولة منه للإضافة أو الفذلكة.. ولا الاستسلام لإغراء إفساد كل شىء بتقديم مشهيات أو مغريات هنا أو هناك.. فالبنت المغتصبة بنت مصرية عادية جدا يمكن أن تصدقها .. مشغولة هى وخطيبها بالبحث عن شقة.. وأبوها وأمها حقيقيان.. وعلى الطرف الآخر نجد أن المغتصبين أنفسهم شبان عاديون جدا من «زبالة المجتمع» التى نصطدم بها بل و«نشمها» فى الشوارع والأزقة وكهوف تحت الأرض كل يوم ونعرف تماما أن كلا منهم «مبرشم» أو مسطول ويحمل «قرن غزال» وغالبا فى طريقه لارتكاب جريمة ما سنقرأ عنها غدا فى الصحف.. ونحمد الله فقط أنها لم تكن موجهة نحونا.. السائق والعامل والكساح والمكيساتى والذى لا نعرف ماذا يفعل بالضبط .. ولكنها شخصيات هائمة على وجهها فى السراديب لم يفعل لها المجتمع «الشرعى» شيئا على الاطلاق بل ولا يعترف بوجودها أصلا إلا حين يضطر للقبض عليها حين تقدم على جريمة ما هو نفسه الذى اضطرها اليها.. حتى انك فى الفيلم تحس أحيانا بالتعاطف معها رغم احتقارك الشديد لما فعلته.. وهذا أفضل ما فعله الفيلم.. أنه لم يذبح هؤلاء المجرمين تماما كما يحدث فى «كليشهيات» أفلامنا الساذجة عن الطيب والشرير.. وانما قدمهم كشخصيات إنسانية حقيقية مطحونة كانت هى نفسها ضحايا قبل أن تنقلب إلى الجانب الآخر : ابراز «قرن الغزال» فى وجه المجتمع.. لمجرد فرصة حب أو زواج أو سكن آدمى أو مجرد رؤية بنت لحمها أبيض وشم رائحتها.. ومن هنا لم تكن نماذج كهذه فى حاجة لكى تبرر حقدها على ما يملكه الآخرون.. إلى العبارة الوحيدة المبتذلة فعلا فى الفيلم.. وهى «أمال اشتراكية أيه يا ولاد الكلب؟».. فمثل هؤلاء لا

يعرفون مثل هذه التساؤلات المنطقية.. ولكنها عبارة وضعها سعيد مرزوق على ألسنتهم ليعكس سخريته الشخصية من الاشتراكية.. فأصبح كمن يحكى نكتة فى مـأتم.. فطبيعى الا تضحك أحدا ولا يكون لها لزوم.. وغير الطبيعى إلا يكون قد «بلغه» أنه لم يعد للاشتراكية وجود منذ ١٧ سنة.. اذا كان لها وجود أصلا حتى قبل ذلك ..

أما العبارة الأخرى التى لم يكن لها لزوم.. فهى صرخة الأب أمام البوليس وبتشنج شديد جدا أن الذى اغتصب ابنته فكأنما اغتصب أخته أو أمه أو مش عارف مين تانى.. فرجل سمع لتوه عن اغتصاب ابنته من ستة رجال لا تكون مشكلته هى القاء مواعظ خطابية على الجمهور وهو يميل بوجهه للكاميرا.. ولكن المغامرة الأجرأ والتى أقدم عليها سعيد مرزوق.. هى أنه قدم مشهد الاغتصاب بالكامل فى مكانه الطبيعى من الفيلم وانتهى منه تماما ليتابع مسير التحقيقات بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع لكى يحتفظ بعنصر الاثارة البصرية أكثر أن يجزئه الى ما بعد ليقدم كل مغتصب أثناء الفعل على حدة من خلال «فلاشات» نراها مع سير التحقيق ورواية الفتاة لما حدث لها.. وهو ما فعله الفيلم الامريكى «**المتهمة**» الذى يروى واقعة مشابهة إلى حد كبير والذى فازت عنه جودى فوستر بأوسكار أحسن ممثلة هذا العام.. حيث لم نشاهد مشهد الاغتصاب نفسه إلا قرب نهاية الفيلم.. ولكن رأيى المتواضع أن ما فعله سعيد مرزوق - بل وبناء وأسلوب فيلمه كله - أفضل من الفيلم الأمريكى.. لأنه لم يجعل تفاصيل الاغتصاب نفسه هى عنصر الإثارة وانما البناء التسجيلى والواقعى الدقيق وردود الفعل على المجتمع ولذة المطاردة للمجرمين حتى الإيقاع بهم واحدا واحدا وإلى أن يلقوا جزاءهم بالاعدام أو السجن.. وهو ما يريد المتفرج المصرى بالذات أن يستمتع به من باب إدانة الجريمة والانتقام من مرتكبيها.. وهنا يحدث «التطهر» بل ونكتشف فى الواقع أن عناصر الدراما عند أرسطو موجودة.. ولكن بمعادلات سينمائية مختلفة استطاع أن يحققها سعيد مرزوق ببراعة..

ما اعترض عليه هو طول مشهد المحاكمة نفسها.. فمرافعات النيابة والدفاع تبدو ملتزمة بنصوصها الأصلية كأنها مطلوبة لذاتها.. مع أننا سمعنا معظم تفاصيلها قبل ذلك وأكثر من مرة.. ولو أن مشهد المحاكمة نفسه منفذ جيدا جدا من خلال الحركة فى أركان المحكمة بكاميرا طارق التلمسانى السلسة والمتعقلة وبإستخدام

«كرين» ربما لأول مرة فى محكمة.. والملاحظة الواضحة هى غياب رد الفعل فى أجهزة الاعلام تماما على عكس ما حدث فى الواقعة الحقيقية.. وهناك مشاهد حاسمة جدا صورت فى لقطة واحدة - ربما لأسباب انتاجية - بينما كانت تحتاج إلى «تقطيع» أكثر .. مثل مشهد مواجهة ليلى علوى للمغتصبين لأول مرة فى مكتب وكيل النيابة.. وهى تثور عليهم وتضربهم فى هستيريا .. فغير معقول أن يقدم مشهد كهذا فى لقطة واحدة ونحن نرى الفتاة - مركز الحدث الرئيسى - من خلال ظهور الشبان وهى تنتقل بينهم واحدا واحدا فلا تظهر أحيانا.. بينما لا نرى ردود هذا الفعل على وجوههم اطلاقا.. ثم عندما تنهار يحملها أبوها وخطيبها ويخرجان بها من الغرفة فلا تتبعها الكاميرا مع أن هذه النهاية للقطة مطلوبة جدا.. وانما تبقى الكاميرا ثابتة فى مكانها مركزة على وكيل النيابة الذى لايعنينا فى هذه اللحظة فى شىء.. ولقد لجأ سعيد مرزوق الى أسلوب «اللقطة - المشهد» أى اللقطة الواحدة التى تقدم مشهدا كاملا بدون قطع.. سواء بدافع السرعة فى إنهاء العمل أو للاحتفاظ بوحدة الموقف والتوتر.. ولكن اللقطة الطويلة لاتعنى ثبات زاوية الكاميرا وعدم تحركها داخل اللقطة الواحدة.. وهنا نكتشف مثلا أن ليلى علوى تضحك بهيستريا عندما يقترح خطيبها أحمد مختار التعجيل بالزواج بعد اغتصابها.. فتظل الكاميرا ثابتة على نفس حجم الكادر والفتاة فى الخلفية لا تظهر ملامحها بوضوح فى موقف شعورى هام كهذا.. بينما نظل نراها من خلال ظهرى أبيها وأمها دون الدخول على وجهها هى مع بدء ضحكها الهيستيرى.. وهى مسألة لاتفوت طبعا على مخرج متمكن جدا من حرفته مثل سعيد مرزوق الذى بلغ القمة فى اختيار الأماكن وزوايا التصوير والأجواء المناسبة ثم الايقاع المحكم المدهش وحركة الكاميرا التى لا تتوقف رغم اللقطات التى ذكرتها.. ولكن هناك إسراف إلى حد ما فى استخدام الممرات الطويلة التى تتكرر فيها نفس الأشياء مرة بعد أخرى.. ورغم أن طارق التلمسانى مصور موهوب فى استخدام الاضاءة إلى أقصى حد .. إلا أنه بالغ أحيانا فى استخدام الإظلام خصوصا فى هذه اللقطات الطويلة للممرات.. وقد تكون هذه إضاءة درامية متفقة مع جو الحدث الكئيب طلبها منه المخرج.. ولكن علينا الا «نضىء» بما لا يتفق مع الواقع فى فيلم واقعى تماما حرية تصرفنا فيه محدودة.. بمعنى أنه لا يمكن أن يكون ممر طويل فى مبنى حكومى - بوليس أو نيابة - مظلما هكذا فى حدث يقع بالنهار .. لمجرد أننا نريد هذا التأثير.. وغير معقول فى النهاية

الحاسمة جدا أن نرى مأمور السجن يتلو على المتهم الذى سيتم اعدامه فورا (محمد كامل) محضر الحكم بالكامل.. بينما نرى ظهر محمد كامل وهو منهار ويتمتم ببعض الكلمات وبدون أن نرى تعبيرات هذه النهاية التعيسة على وجهه فى لقطة طويلة جدا تركز على وجه المأمور.. وبالمناسبة فهو مشهد عبقرى رغم ذلك لمحمد كامل يؤكد موهبته حركيا وصوتيا وسيطرته الكاملة على لحظة الاعدام ..

وهنا نصل إلى إنجاز سعيد مرزوق الحقيقى المدهش فى هذا الفيلم.. الذى بدونه كان يمكن أن تضيع أشياء كثيرة وراء نجاح هذا الفيلم.. وهو ما يسمى «الكاستنج» أو إختيار الممثل المناسب شكلا وموضوعا وأداء لكل شخصية مهما كانت صغيرة.. وهنا تحققت معجزة نجاح فيلم بدون نجوم ولا أسماء ولا أوهام كبيرة ولا «دياولو».. وأنما مجرد أداء مدهش للممثلين فى القمة كبارا وصغارا.. نعرفهم أو لم نسمع عنهم ابدا.. ويكفى فقط أن نذكر اسماءهم : ليلى علوى .. حسن حسنى.. محمد كامل،، حمدى الوزير.. حسن الديب.. محمد فريد.. حسن العدل.. شريف صبرى .. والممثل الذى لعب دور الضابط الذى يضرب باستمرار.. وأعتقد أن اسمه ناجى سعد أو أسعد.. تصوروا حتى أننى لا اعرف اسمه ؟ !.. مساكين والله هؤلاء الشبان الموهوبون !

– مجلة الاذاعة والتليفزيون – ١٤/١٠/١٩٨٩.

ظاهرة « السيدة رامبو » والإرهاب بلا سبب !

فيلم **«الإرهاب»** من الأفلام المحيرة جدا التى لا يستطيع الناقد أن يأخذ موقفا محددا دون أن يتأمله كثيرا قبل أن يكتب .. حتى لا يتسرع بحكم قد لا يكون عادلا تماما فى تناول أى عنصر من عناصره الفنية والموضوعية.. سواء بالأعجاب أو الأعتراض.. ولأنه فيلم يطرح على الناقد – أو أن هذا ما واجهته شخصيا على الأقل – أسئلة عديدة لابد أن يعثر لها على إجابات ترضى ضميره أولا.. وهى أسئلة تضع «الارهاب» فى إطار السينما المصرية أولا.. ثم فى اطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة ثانيا .. بل وفى إطار «سينما نادية الجندى» ثالثا.. وهى السيدة التى استطاعت بلا أدنى شك أن تكون ظاهرة خاصة جدا فى السينما المصرية.. لها مواصفات وملامح واتجاهات محددة أصبح يعرفها حتى أصغر متفرج عادى يدخل أفلام نادية الجندى من أجل نادية الجندى وكل ما تمثله بالنسبة له نادية الجندى.. وهى مسألة لا يستطيع أن ينكر أى مكابر أنها أصبحت مقصورة عليها وعلى نجم آخر فقط هو عادل إمام.. ولست أقصد صادقا أى تشابه سوى الاقبال الجماهيرى الكاسح والمضمون مقدما.

ولأبدأ بالتساؤل الأخير.. وهو عن مكان «الإرهاب» بين ما أصبح معروفا «بسينما نادية الجندى».. فإذا كان النقاد قد ظلوا يرفضون هذه السينما طويلا لأنها سينما الإثارة التجارية السهلة بالرقص والغناء ومشاهد العرى وشغل العصابات والمخدرات والحوار السوقى.. أى ما يمكن تلخيصه باختصار فى «سينما الباذنجان».. فإن «الإرهاب» لا ينتمى بالتأكيد إلى هذا النوع من السينما.. بل إنه فيلم نظيف ومحترم ويناقش قضية جادة الى أقصى حد يعانى منها مجتمعنا بل والعالم كله هى مشكلة

الإرهاب المنتشر هنا وهناك لأكثر من سبب.. والذين يمكن أن يرفضوا هذا الفيلم لمجرد أنه لنادية الجندى سيجدون أنفسهم فى موقف سخيف جدا يبحثون فيه عن سبب لهذا الرفض سوى التحامل الشخصى.. بينما العادل والمنطقى هو عدم رفض فنان لذاته حتى لو قدم فيلما محترما ولمجرد القياس على أفلامه السابقة.. وصحيح أنه يجب وضع كل عمل فى اطار تطور مسار الفنان من عمل الى آخر.. ولكن بشرط عدم اغفال أن كل فيلم فى النهاية هو كيان مستقل يجب الا نخجل من الاعتراف لو جاء مختلفا أو أفضل مما سبقه.. وهنا نلاحظ أن نادية الجندى فى هذا الفيلم ومن قبله فى **«ملف سامية شعراوى»** لنفس المخرج.. يبدو أنها دخلت فيما يمكن تسميته بمرحلة الأفلام السياسية.. وكما تفهمها بالطبع نادية الجندى وتريد أن تقدمها.. فهى فى الفيلم السابق تتحدث عن علاقة عبد الحكيم عامر وعبد الناصر من وجهة نظرها بالطبع.. وهى فى الفيلم الحالى تتحدث عن مؤامرة إرهابية تستهدف أمن مصر وتوحى بأن لها علاقات خارجية ومن وجهة نظرها أيضا.. فلو أننا رفضنا الفيلمين مهما كان اختلافنا معهما – وواضح أن الاختلاف غير الرفض – لكان من حق هذه السيدة أن تفحمنا بهذا السؤال : «عملت لكم أفلام البادنجان رفضتوها. عملت لكم أفلام من غير أى بادنجان.. مش عاجبكم.. قولولى بقى.. انتو عايزين أيه بالضبط؟».

وأعتقد أن أحدا لن يستطيع الجواب فى هذه الحالة !.

إن الشىء الوحيد فى تقديرى الذى يربط «الإرهاب» ومن قبله «ملف سامية شعراوى» بسينما نادية الجندى هى شخصية نادية الجندى.. نفسها.. وكما يرسمها لها كتاب السيناريو والمخرجون دائما.. أى كما ترسمها هى بنفسها لنفسها.. وهى شخصية «السيدة رامبو».. أى السيدة التى تضع بين أيديها كل مقاليد الأمور فى أى فيلم.. وتأبى إلا أن تحل هى كل المشكلات وتقضى على كل الأشرار بيديها شخصيا.. حتى لو كانت كل قوات الأمن المركزى محتشدة فى الخارج كما هو الحال فى نهاية «الإرهاب».. ولكن مسألة «رسم الشخصية» هذه هى مسألة فنية بحتة يمكن مناقشتها كجزئية من جزئيات الفيلم.. وكما سأحاول أن أفعل فعلا فى هذا المقال.. ولكن ليس لدى سبب شخصيا لأخذ موقف مسبق ضد هذا الفيلم.

فاذا ما وضعنا «الإرهاب» فى إطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة.. لوجدناه يتعامل فعلا مع مشكلة واقعية بدأت تروعنا فى السنوات القليلة الأخيرة مع بعض الحوادث الإرهابية.. رغم أن حوادث الإغتيال السياسى كانت

نادرة دائما فى تاريخنا الحديث.. إلا أنها بدأت تأخذ ملامح أكثر تحديدا وعنفا.. ومن هنا يمكن وضع «الإرهاب» فى قائمة الأفلام الجادة التى أصبحت قليلة جدا مع هبوط أو اضمحلال كل دوائر العملية السينمائية فى مصر بدءا من الإنتاج إلى دور العرض .. ومع حقنا الكامل فى الإختلاف مع الفيلم فى هذه النقطة أو تلك.. لأنه بالتأكيد ليس فيلم مقاولات ولا إثارة كوميدية أو بوليسية فارغة أو مسفة.. بل إنه لا يمكن حتى إنكار أن الفيلم جيد الصنع.. لأنه قد توافرت له كاتبة قصة جادة تناولت أفلامها القليلة موضوعات هامة وملحة فى حياتنا هى حسن شاه.. وكاتب سيناريو موهوب كان مشغولا دائما بهمومنا الحقيقية هو بشير الديك.. وإن كان واضحا هنا أنه يعمل كمجرد «حرفى» لا يحس بما يكتبه تماما ويعتبر نفسه غير مسئول عنه وإنما طلبوا منه أن يكتب شيئا فكتبه ولأسباب واضحة.. ثم مخرج متمكن من حرفته تماما خصوصا فى هذا النوع القائم على الحركة والإثارة وأن كانت مسألة «الحرفة» هذه تطغى عنده على مسألة هامة جدا عند كل مخرج وهى.. التفكير والاختيار.. لأننى لا يمكن أن أكون مجرد «صنايعى» أقدم أى شىء وكل شىء دون أن اختار.. ولن أقول : «دون أن يكون لى موقف».. لأن كلمة «موقف» هذه تخيف البعض !.

وقصة حسن شاه كما التقطناها من الفيلم تصلح مادة درامية جيدة لفيلم قوى: الصحفية التى تحقق حادث ارهاب.. وعندما تقترب من الإرهابى المتهم.. تكتشف فيه جوانب إنسانية مخالفة تماما لما تشيعه عنه أجهزة البوليس والإعلام.. فتتعاطف معه أولا ثم تقع فى حبه على المستوى الشخصى بعد ذلك.. لتنشأ عناصر صراع درامى غنية تكفى لبناء فيلم قوى ومثير فعلا.

ولكن لأننا لا نعرف الحدود بين قصة حسن شاه وسيناريو بشير الديك بالضبط.. فان علينا أن نتعامل فقط مع ما رأيناه على الشاشة.. وهنا نكتشف على الفور أن الفيلم مصنوع تماما من وجهة نظر أجهزة الأمن.. ليس فقط لأن رجال الأمن - ومثالهم هنا اللواء الكبير صلاح قابيل الذى يبدو أنه مدير الأمن - هم رجال متحضرون ومهذبون وديمقراطيون الى أقصى حد .. وإنما لأن كل نظرياتهم تثبت صحتها فى النهاية.. فهم عندما يقولون إن فاروق الفيشاوى إرهابى.. فيجب أن نصدق على الفور إنه إرهابى مهما أدعى غير ذلك ومهما تظاهر بأنه مظلوم.. وعندما يكشف لنا عن علامات التعذيب على صدره لإنتزاع اعترافاته.. فإن ما نراه منه بعد ذلك من جرائم وحشية يجعلنا نتعاطف تماما مع من عذبوه بل ونتمنى لو أنهم كانوا

قد قتلوه هو واللى خلفوه جميعا حماية لأمن الوطن والمواطنين .. فإذا كان القضاء قد سبق أن برأه.. فإن القضاء نفسه وببساطة غلطان لأنه لا يمكن أن يفهم أكثر من صلاح قابيل.. وكل ما يشاع إذن عن تلفيق الجرائم الارهابية لمتهمين أبرياء ارضاء «للرأى العام» هو مجرد كلام فارغ من اختراع صحافة لا تعرف شيئا هى الأخرى!.

ولكن المشكلة فى فيلم «الإرهاب» هى ببساطة «الارهاب» نفسه.. فاذا كان الفيلم يشير إلى حوادث حقيقية معاصرة - بحكم الملابس والأجهزة الحديثة فى دور الصحف التى ذكرها الفيلم على الأقل - فإن الإرهاب الوحيد الذى عرفته مصر أخيرا إما إرهاب التطرف الدينى.. وهو ما تجنبه الفيلم تماما ليحمى نفسه من إحراق السينما أو قتل المخرج والمتفرجين.. مع أنه الارهاب الأخطر والذى تكرر كثيرا فى أكثر من شكل ومناسبة حتى وصل الى حرق المسارح وتحطيم الأفراح وتحريم الموسيقى.. أى أنه داخل فى صميم تفاصيل حياتنا اليومية وممارساتنا البريئة ولكن المحرمة من وجهة نظر البعض.. واما ارهاب ما سمى «بثورة مصر».. وهو ما قصده الفيلم بشكل واضح أكده بالتحديد حادث القاء القنابل فى «المعرض».. ولكن حتى هذا الإرهاب جرده الفيلم من كل دوافعه السياسية التى يؤمن بها مرتكبوه.. ورغم أننى اختلف معهم شخصيا فى أن الاغتيال الفردى يمكن أن يؤثر فى أى عدو أو يحسم أى قضية.. إلا أنه مادمنا قد أردنا الإشارة للمتفرج بوضوح لقضية معاصرة تابعها الناس ومازالوا .. فليس من حقنا أن نجردها من خلفياتها السياسية ليبدو مرتكبوها كمجرد مجرمين وسفاحين عاديين يقتلون الأطفال الذين تطوف الكاميرا على أجسادهم البريئة الملطخة بالبوية الحمراء فى أسخف مشاهد الفيلم.. خاصة اذا كان هذا لم يحدث فى الواقع أيضا.. فأما أن نقدم الأشياء بأمانة.. وإما أن «نلعب بعيد»!.

النتيجة أننا لم نعرف بالضبط - رغم كل هذه الإشارات - من هم هؤلاء الإرهابيون بالضبط .. ولا ما هى أسبابهم ودوافعهم أو حتى مطالبهم التى يقتلون الأبرياء من أجلها فى الشوارع ويفجرون القنابل حتى فى الأطفال .. فمن هو فاروق الفيشاوى هذا ؟ .. ما الذى يمثله؟ ومن الذى استأجره..؟.. كل ما سمعناه جملة حوار واحدة يقول فيها لأتباعه إن «الدكتور والخواجة جايين الليلة».. والدكتور هذا هو طبيب أبله.. يضحك وهو يقول بملائكية أن الطفلة مريضة بالقلب.. فيضحك الجمهور فى الصالة على زعيم ارهابى كوميدى لا يمكن أن يخطط حتى لسرقة كشك

سجاير.. ثم «خواجة» لا نراه أبدا ولا نعرف ماذا يمثل هو أيضا بالضبط.. ولكنها مجرد اشارة عبيطة إلى أنه «قوة خارجية» تستهدف أمن مصر كما قال اللواء صلاح قابيل.. ولكن لماذا؟.. ومن هى هذه القوة الخارجية ؟.. هل هى موزمبيق مثلا أو كوالالمبور؟.. وهل لكى تمنعنا مثلا من أن نكسبها فى كأس افريقيا؟.. وما دام «اللعب على كبير» إلى هذا الحد.. فهل يصح أن نترك الأمور عائمة ومسطحة الى هذا الحد ؟.

لقد أدى هذا العجز أو «الجبن» عن تحديد المسائل فى موضوع لا يحتمل أى غموض أو تردد.. الى أن بدت المسألة .. وكأن فاروق الفيشاوى هذا الإرهابى الخطير الشرس الذى لا يتورع عن أى شىء.. هو مجرد رئيس عصابة مجنون أو مريض نفسيا.. وأنه لا يقود إلا مجموعة من «الحرامية» الدمويين بلا سبب .. لا سيما وقد اختار الفيلم نفس وجوه «الحرامية» التقليدية التى لا يوجد غيرها لتسرق أى بنك أو «خزنة» أو «طشت غسيل» فى مصر.. لأن السينما المصرية عاجزة حتى عن تغيير وجوه الحرامية .. نفس الراجل «الجتة».. والراجل الأصلع.. وخصوصا الراجل «أبو جلابية ولاسة» والذى لا يمكن أن يكون عضوا فى أى تنظيم إرهابى يؤمن بأى قضية سوى البحث عن «كرسى معسل».. بدليل أنه نسف المعرض لمزاجه الشخصى ورغم تعليمات رئيس التنظيم المشددة جدا بمنع ذلك.. فببساطة شديدة وضع المسدس فى فمه وأطلقه لينهمر الدم من قفاه على ملابسنا شخصيا !.

إن هناك فروقا رهيبة بين المنظمات الإرهابية مهما كان هدفها وأسلوب عملها وبين «شغل العصابات» التقليدى المستهلك فى السينما المصرية منذ أيام أنور وجدى واستفان روستى.. وهى فروق لا يستطيع فيلم «الإرهاب» أن يدعى أنه قد راعاها أو درسها جيدا.. ورغم أن نادر جلال قد برع فعلا فى تقديم مشاهد العنف والمطاردة التى يتميز فيها عادة.. ولكن الثغرة الخطيرة وغير المبررة فى بناء سيناريو بشير الديك هى الانفصام شبه الكامل بين نصفه الأول ونصفه الثاى جريا وراء عنصر المفاجأة غير المتوقعة لإثارة تشوق المتفرج.. وهى «لعبة» يحتاج استخدامها إلى حذر شديد.. فنحن فى النصف الأول نقتنع تماما مع الصحفية نادية الجندى بان الإرهابى المزعوم فاروق الفيشاوى هو شاب برىء ومظلوم تماما.. خصوصا عندما نتعرف على أمه السيدة المصرية العادية جدا والطيبة وابنته الطفلة الجميلة المريضة بالقلب حتى لتثير تعاطفنا مع هذه الأسرة الغلبانة.. ثم فجأة ومع منتصف الفيلم

نكتشف أن كل هذه الصورة كاذبة عندما نرى الشاب البرىء يتسلل إلى مستشفى المفروض أنه خاضع لحراسة مشددة لأنه يضم إرهابيا مصابا.. وببساطة شديدة يدس له السم فى أنابيب الجلوكوز أو مالا أعرف بالضبط.. ليقتل أعز أصدقائه بقلب بارد.. فنعرف أنه إرهابى خطير فعلا ولا يتورع عن شىء .. وبعدها مباشرة يكشف الفيلم مرة واحدة عن كل الأسرار التى أخفاها عنا كل هذا الوقت.. لنعلم أنه المسئول عن هذه «العصابة» - وأضع تحت «العصابة» عشرة خطوط- التى ارتكبت كل الجرائم المروعة السابقة وغير المبررة.. ومازالت تستعد لغيرها.

فلماذا كانت إذن كل هذه القصة الملفقة التى خدع بها الصحفية وخدعنا؟.. إن إرهابيا خطيرا إلى هذا الحد مطاردا من كل سلطات الأمن على أعلى مستوى.. لن تكون مشكلته بالتأكيد إقناع صحفية ما - حتى لو كانت رئيسة قسم الحوادث فى «الأخبار» - بأنه برىء ومظلوم وفنان وديع جدا وأمه طيبة وابنته أيضا مريضة بالقلب.. زيادة فى جرعة الميلودراما.. فماذا تجديه كل هذه القصة الملفقة حتى لو نشرت الصحفية أنه برىء واتهمت الداخلية بظلمه.. خاصة وهذا النوع من الإرهابيين «الدوليين» يدركون جيدا أن عشر مقالات فى عشر صحف لن تكون لها كل هذه القيمة فى تبرئته لا أمام الرأى العام ولا أمام سلطات الأمن.. فضلا عن أن الذين يدعون أنهم «يناضلون» بالإرهاب من أجل قضايا كبيرة.. لا يجازفون بالتضحية بهذه القضايا من أجل قصص ملفقة عن إبنة مريضة بالقلب.. بل قد يعنيهم أكثر على العكس كسب الرأى العام بالتأكيد على بطولاتهم وليس انكارها.. ولكن السيناريو وقع فى هذا الفخ من أجل قصة حب مفتعلة بين البطل والبطلة يمهد لمشهد حب وقبلات محمومة ينتهى بحمام سباحة تفور فيه «بقاليل» المياه بمغزى مطلوب وصوله الى جماهير الصالة..

وتقودنا مسألة حمام السباحة هذه الى العيب الخالد فى السينما المصرية.. وهو عدم مراعاة أدنى حد من الواقع والمنطق فى تقديم الظروف المادية أو الاجتماعية لشخصياتها.. فهى لابد أن تعيش فى رفاهية ألف ليلة وليلة مهما كانت مش لاقية تأكل.. فهذا الحمام ملحق «بالشاليه» الخاص بأحمد بدير الذى يقدمه الفيلم كمجرد محرر حوادث فى «الاهرام»..فمرتبه كام يعنى ؟..

واذا كنت شخصيا - وأنا محرر سينما - لم أحصل على أول شقة فى حياتى إلا فى سن الأربعين وبعد عشرين سنة صحافة - بل وأكسب أحيانا من أشياء أخرى

(شريفة كلها والله العظيم) – فكيف حصل أحمد بدير على شقة فخمة «وشاليه» وحمام سباحة ؟.. مع أن أحمد بدير النجم نفسه لا يملك كل هذه الأشياء.. وكيف تركتهم حسن شاه وهى صحفية زميلة ورئيسة تحرير تعانى مثلنا جميعا.. يفعلون ذلك بهذه الجرأة على المبالغة من أجل الفخامة ؟.

أعتقد أن هذا مرتبط بظاهرة نادية الجندى نفسها.. فاذا كان أحمد بدير الصحفى العادى يعيش بهذا المستوى.. فلابد لها هى رئيسة قسم الحوادث.. أن تعيش فى قصر مخيف به سلالم.. دعك من عدم المعرفة التامة بظروف الصحافة الواقعية حين نرى جيشا من المحررين والمحررات يتحرك باشارة من السيدة رئيسة قسم الحوادث.. وهى امكانات أشك فى أنها موجودة فى «الواشنطون بوست» نفسها.. ولكن هذه هى صورة نادية الجندى كما تحب أن ترسمها لنفسها.. المرأة القوية الذكية المتحكمة فى كل من حولها.. فهى «السيدة رامبو» التى تهزم الرجال وتفهم كل شىء وتسخر من الجميع وتقف ندا شجاعا للسيد اللواء مدير الأمن .. بل والسيد اللواء وزير الداخلية شخصيا.. والجميع يحارون بشأنها ويستقبلونها باحترام شديد بل ويتوسلون إليها وهى تقتحم مكاتبهم وتجلس فى «بوزات» واثقة فى مكتب أى مسئول واضعة «رجل على رجل» غير خاضعة لأى مساومة أو تهديد.. بدلا من أن «يأخذوها قلمين» ببساطة رغم كل احترامى لحرية الصحافة.. ولكنها شخصية مستفزة جدا فعلا مهما كانت عدالة موقفها .. فهى أمام الكاميرا ليست الصحفية فلانة مهما علا شأنها. وإنما نادية الجندى شخصيا.. فما بالك اذا كانت المنتجة أيضا..

إن مشكلة نادية الجندى هى نفس مشكلة عادل امام – والقياس مع الفارق طبعا – وهى انهما يصنعان الأفلام «تفصيل وبالمقاس» لكى يصنعا فيها ما لم يصنعاه فى حياتهما الحقيقية.. وبحكم جماهيريتهما الكاسحة والمضمونة يخضع لهما مخرجون وكتاب سيناريو ونظام إنتاجى كامل يقوده «النجم» على حساب أى منطق أو معقولية ومهما فشلت الأفلام فانهم يعودون لتقبيل أقدامهم من جديد..

ونادية الجندى مثلا لا تدرك أن صورة «النجمة رامبو» قد لا تكون فى صفها هى نفسها أحيانا حين لا تهتم إلا بنفسها هى وكما تريد أن تظهر على الشاشة وعلى حساب كل عناصر الفيلم الأخرى.. إلى حد أن تظهر لابد فى كل لحظة.. وتعيش فى قصر لا يصدقه أحد.. وتلبس أشياء وتصنع أشياء أخرى على مزاجها هى وليس

كما تقتضى الشخصية.

بل إنها حتى أصبحت تمثل فى جميع المواقف وفى جميع الأفلام بنفس الأسلوب.. فهى لا تنظر أبدا للشخصية التى تخاطبها فى نفس الكادر حتى لو كانت وزير الداخلية فى هذا الفيلم.. وإنما تنظر إلى الكاميرا نفسها وبزواية مائلة قليلا من باب الترفع وعدم الاكتراث وترفع دائما «حاجب الازدراء الأيسر» على طريقة فريد شوقى زمان.. وفى عينيها دائما نظرة توعد وتربص وتهديد للرجال انتقاما من شىء ما.. فهى تفهم كل شىء.. ولديها عقاب لكل رجل.. وهى الداهية الشجاعة الماكرة التى تنتصر دائما.. وبمفردها وبمجرد أنوثة المرأة ودهائها بعون الله.. وفى فيلم **«الإرهاب»** مثلا وبعد أن تدوخ وزارة الداخلية كلها وسيادة اللواء.. فهى وحدها التى تحبط عملية «البطارخ» فى الطائرة .. ثم تقتحم وحدها أيضا وكر العصابة الارهابية الدموية وتنتزع بالصدفة كل الأسرار والمؤامرات.. وبينما ألف عسكرى وضابط أمن مركزى يحاصرون المنطقة بألف رشاش وبعد حركات قفز كوميدية كانت كافية لهزيمة حلف الاطلنطى شخصيا.. فإن السيدة «رامبو» هى التى تقتل الإرهابى الخطير وحدها.. وبعدها تسلم المسدس إلى مدير الأمن شخصيا قائلة على طريقة كلينت استوود : «مسدسك يا سيادة اللواء..!» يعنى كمان سيادة اللواء اعطاها مسدسه واكتفى هو بالوقوف متفرجا لأنه «جنتلمان» مثقف يعرف أنه «ليديز فيرست»!!.

المضحك أنه بعد قتل الإرهابى فعلا وانتهاء المسألة .. يصرخ مدير الأمن فى رجاله :

«اضرب!». فتنفجر الصالة بالضحك.. وهكذا فان الفيلم الذى يمجد رجال الأمن طوال الوقت ويدعو لهم كحماة للوطن والمواطنين.. ينسف كل هذا فى نهاية عبيطة تؤكد أنهم كانوا متفرجين زينا ولكن يجيدون القفز فقط .. وأن أمن مصر فى الواقع كان طول الوقت فى يد السيدة رامبو ! .

فهل تعتقد نادية الجندى حقا أن كل هذه المبالغات غير البشرية فى صفها كنجمة؟.. وهل يمكن أن يكون من مصلحتها أيضا أن تختار زوايا معينة لوجهها.. واضاءة واحدة لهذا الوجه فى كل اللقطات داخلى وخارجى وليل أو نهار وحتى فى السيارة.. وهى «سبوت» كبير يضىء وجهها بسطوع غير درامى ولا فنى يحولها إلى شبح أبيض لامع بلا ملامح فتفقد أهم أدوات التعبير لدى أى ممثل وهى ملامح

وجهه.. جريا وراء صورة جمالية تتصورها هي.. وهل يمكن لنفس الأسباب قبول نسخة «فاتحة» تماما إلى حد الشحوب بحيث يصبح كل شيء طباشيريا باهتا وعلى حساب أي جهد يمكن أن يكون قد بذله سمير فرج مدير التصوير الذي لابد أن يحمله المتفرج أو الناقد مسئولية تصوير غير منطقي كهذا ؟.. ولكن على الذين يقبلون التنازلات.. ألا يشكوا من النتائج.. خصوصا عندما يكررونها.. ولكننا لا يمكن أن نغفل في «الإرهاب» مستوى نادر جلال الحرفي.. ومونتاج صلاح عبد الرازق المحكم والمترابط تماما .. وموسيقى جمال سلامة المختلفة هنا والمتميزة عن أفلام سابقة.. ولا أداء فاروق الفيشاوي الذي كان أفضل ما في الفيلم.. فهو ممثل ممتاز حقا وإن لم يأخذ حقه لسبب لا أدريه في بورصة نجوم وهمية تحكمها مقاييس أخرى غير الموهبة.. أما صلاح قابيل فهو الخبرة المعتقة التي تزداد نضجا كل يوم.. ومازلت أعتقد أن نادية الجندي نفسها لو اكتفت بأن تكون ممثلة عادية.. وأعادت قراءة هذا المقال من أوله وبحسن نية – لأنه مكتوب أصلا بحسن نية – لأصبحت فعلا أفضل من «رامبو» ! .

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ١٩٨٩/١١/٤.

«العقرب»..

مواهب جديدة نعم .. ولكن هل هذا يكفى ؟

الميزة الهائلة للسينما المصرية والتى لا يمكن إنكارها .. هى أنها كانت قادرة دائما على تجديد شبابها من خلال عدد من المخرجين الجدد الذين كان بعضهم موهوبا بلاشك.. وبحيث تخرج بين وقت وآخر من كل أزمة من الازمات الخانقة التى تمسك بخناقها بشكل دورى شبه منتظم وثابت حتى نتصور أنها ستنتهى كل مرة.. فإذا بهؤلاء المخرجين الجدد.. خاصة لو كانوا موهوبين - يمنحونها نفسا جديدا وتغييرا ما فى الشكل أو المضمون.. وهى حقيقة لا تنفى بالطبع أن الأساتذة الكبار مازالوا هم الأعمدة الرئيسية لهذه السينما وأهم صانعيها.. ولكن الروافد الجديدة التى تتدفق بإستمرار من حولهم وبريادتهم.. تجدد كثيرا من المياه تحت الجسور.. بل وكانت تنجح أحيانا فى تجديد شباب حتى هؤلاء الأساتذة الكبار وتدفعهم ولو لمحاولة مجاراة أبنائهم وتلاميذهم فى التجربة والمغامرة.

وهنا لا يمكن أيضا إنكار الدور الأساسى والملموس الذى لعبه معهد السينما الذى أنشىء عام ١٩٥٩ وتخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ وحتى الآن.. فالمئات من خريجيه خلال كل تلك السنوات صنعوا «شيئا» من الحيوية والتطوير فى كل مفردات السينما المصرية من اختيار الموضوعات والمواقف الى حرفيات الإخراج والتصوير والمونتاج بل والتمثيل نفسه.. لأن تأثير المعهد لم يقتصر على خريجيه فقط وإنما امتد إلى مناخ ومنهج العمل السينمائى كله من مجرد اجتهاد مواهب صنعت نفسها إلى

محاولة «للعلمية» فرضتها ثلاثون سنة من تقدم السينما وتحولها إلى علم فى العالم كله.. وبون أن يفهم أحد من كلامى هذا أن خريجى المعهد عندنا عباقرة.. بل أن من بينهم على العكس «كوارث» أسوأ من أى «أسطى» تعلم السينما على «قهوة بعرة».. بينما مازال أفضل العباقرة عندنا من غير خريجى المعهد.. ولكنى أتحدث فقط عن مناخ مختلف كان لابد أن يرتبط «بالقواعد» على الأقل.. فرضته على السينما المصرية أجيال متعاقبة من الشباب حتى لو لم تكن ظروف الإنتاج التجارى تمكنهم من ابراز مواهبهم لو كانوا يملكونها حقا .

ولذلك فان أهم ظواهر السينما المصرية فى السنوات العشر الأخير على الأقل.. هى ظهور جيل من المخرجين الجدد الذين درسوا السينما فى مصر أو فى خارجها.. استطاعوا مع عدد من كتاب السيناريو الجدد أيضا والدارسين هنا أو هناك. أن يصنعوا تيارا مختلفا فى الشكل والمضمون لا يمكن إنكار تأثيره لاعلى المشاهد – *الواعى على الأقل* – ولا حتى على الأجيال السابقة لهم.. وبحيث أصبحت أهم أفلامنا فى تلك الفترة سواء فى الداخل أو فى الخارج.. هى التى يصنعها هؤلاء.. خصوصا عندما نضيف إليهم اجتهادات جيل جديد أيضا مصاحب لهم من المصورين والمونتيرين ومهندسى الديكور والفنيين بشكل عام.. كان لابد أن يغيروا جميعا الأساليب التقليدية الجامدة للفيلم المصرى ولو على مستوى الشكل .. وبون أن تختفى بالطبع أو تتراجع تماما السينما التقليدية.. لأن فلسفة الانتاج المسيطرة. هى الأهم فى النهاية وهى التى تفرض شروطها ومواصفاتها..

وفى فيلم **«العقرب»** مثلا نتعرف على أحدث اسم بين هؤلاء المخرجين الشبان وهو عادل عوض.. فنكتشف أنه أول أفلامه بعد فترة معاناة للعثور على الفرصة..عمل مع المصور محسن أحمد والمونتير يوسف الملاخ.. فلا يدهشنا أن الثلاثة من خريجى المعهد.. بالإضافة إلى كاتبة الحوار إيناس بكر.. فهذه العناصر الشابة هى الغالبة الآن على النسبة العظمى من الإنتاج السينمائى ولو على سبيل التراكم.. وهو مؤشر جيد على تحول السينما المصرية إلى مناخ أقرب إلى «العلمية» الجدية يخلو تدريجيا من عناصر الجهالة والفهلوة.

ولكن المسألة بالطبع ليست الشبان فى مواجهة القدامى.. أو الدارسين فى مقابل الموهوبين.. ولكن الأهم هو ماذا يقدم لنا هؤلاء أو أولئك.

ومشكلة الشبان الجدد الأساسية ليست فقط نقص الخبرة التى يمكن أن

يكتسبوها فيلما بعد فيلم.. وإنما هى الحيرة وعدم وضوح الرؤية وتحديد ماذا يريدون أن يحاولوه بالضبط.. مختلفا عما قاله «الأوائل» من قبل .. وملبيا لإحتياجات الجمهور والواقع الحالى للسينما نفسها الآن.. وهى مشكلة مازالت قائمة منذ تجربة شادى عبد السلام ومدرسته وتجربة «جماعة السينما الجديدة» عام ٦٨ معا.. ولذلك فليس غريبا أن توقفت هذه التجارب مع تيار السينما التسجيلية القوى فى الستينيات أيضا..

والنموذج المثالى والمباشر لهذه «الحيرة».. هو فيلم عادل عوض نفسه. فهو يثبت فى «العقرب» أولى تجاربه أنه مخرج جيد فعلا ومستوعب لأدواته الفنية.. ثم أنه طموح أيضا لأن يثبت من البداية أنه قادر على صنع سينما مختلفة.. ولذلك فهو «يركب الصعب» كما يقولون بإختيار موضوع شديد التعقيد مما يسمونه «بالسيكودراما» وهو تعبير يغرى المخرجين الجدد لكى يثبتوا به جدراتهم التكنيكية على الأقل وهم يقدمون أنفسهم للناس لأول مرة.. وإذا كانت مشكلة «أول مرة» هذه تدفع الشبان عادة لأن يقدموا كل شىء ويقولوا كل شىء فى الفيلم الأول.. فلم تكن مشكلة عادل عوض فى «العقرب» أن يقول أى شىء فى الواقع.. وإنما أن يخرج الى الشاشة كل ما تعلمه فى المعهد ومن السينما العالمية : الحاضر والماضى.. الواقع والخيال.. الأحلام ،الكوابيس.. «الفلاش باك».. والفلاش فورورد».. وأن يقدم موضوعا وجماليات معا.. وكل هذا جميل ومطلوب فعلا من أجل تطوير الفيلم المصرى «أسلوبيا» على الأقل.. ونحن نرحب بأى إضافة حقيقية فى هذا الاتجاه وبعادل عوض شخصيا كمخرج جديد أثبت «خلاص» ومن أول فيلم أنه متمكن حرفيا وفاهم.. ولكن من واجبنا أيضا أن نقف مع هذه العناصر الجديدة وقوفا ايجابيا وليس عاطفيا فقط أو خادعا حتى تكتمل خبراتهم وتصل الى الناس..

إن «الشكل» لا يمكن أن يكون مطلوبا لذاته فى السينما كما لابد يعلم عادل عوض.. وفى ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى بالذات تصبح أى براعة شكلية مجرد ترف لا تحتمله هذه السينما ولا هذا الجمهور إن لم يكن هناك شىء مفهوم وإيجابى نقوله من خلال هذه البراعة.. وهذه أيضا بديهية قلناها ألف مرة وحتى الملل ومن حسن الحظ أن عادل عوض نفسه يدركها جيدا.. لأنه قال لى بعد عرض «العقرب» إن فيلمه الثانى الذى إنتهى من تصويره بالفعل مختلف تماما.. وأنا واثق فى هذا الشاب الجاد جدا والموهوب الذى أعتقد أنه شخصيا أفضل بكثير مما

قدمه فى «العقرب»..

إن مالا ينتظره أحد ولا يريده من مخرج جديد.. هو أن يدور أول أفلامه عن فتاة تبحث عندما تبلغ العشرين عمن كان أباها بالضبط ومن كانت أمها.. فهذه موضوعات توجو مزراحى أو فى أحسن الأحوال حسن الإمام وليس عادل عوض.. فلسنا ندخل هؤلاء الشبان المعاهد ونخرجهم منها ليكرروا لنا نفس تراث السينما المصرية فى ستين سنة من الفواجع والميلودرامات والجرائم وقصص البنات تربية الملاجئ.

وشيريهان فى «العقرب» هى هذه الفتاة التى تبناها كمال الشناوى وزوجته رجاء الجداوى من الملجأ.. وهذا فيلم .. وكمال الشناوى رجل أعمال كبير جدا لا يتورع عن أى شىء لكى يصل إلى أغراضه فى مجتمع يسميه عادل عوض «فوق القمة».. وزوجته «الليدى» تضبطه متلبسا بعشق زوجة رجل أعمال آخر لكى يعقد صفقة.. فتغار وتبكى وتطلب الطلاق.. وهذا فيلم آخر.. بينما ابنتهما المتبناة شيريهان المدللة جدا والتى تعيش فى قصر منيف ولا تترك أبدا حمام السباحة بالمايوه الخطير إلا لتقعد على السرير – وهى أول مرة أرى فيها السرير جنب حمام السباحة على طول – هذه البنت تترك كل هذا النعيم لتقع فى علاقة مع السائق الشاب بلا أى سبب سوى أنه ينام فى كوخه كاشفا عن صدره طول الوقت.. وهذا فيلم ثالث.. ثم فجأة وبلا سبب أيضا يظهر صلاح قابيل ليطارد هذه الأسرة ودون أن نفهم ماذا يريد بالضبط .. وبعد عدد لا حصر له من الأحلام والكوابيس و«الفلاشات» التى تظهر فيها الخيول ورؤس حيوانات غريبة جدا – ظهرت فى الفيلم أكثر من الممثلين لأن المخرج الشاب مصمم على استخدام «الرمز» – تقتل الزوجة.. وتجرى التحقيقات.. وتتوزع الاتهامات على الجميع .. فنكتشف أن صلاح قابيل هو الوالد الحقيقى لشيريهان.. وأنها هى التى حرضت السائق الشاب عشيقها على قتل أمها بالتبنى ولعقد نفسية فى طفولتها لم أفهمها شخصيا لأننى غبى لا أفهم إلا الأشياء البسيطة والمتواضعة..

والمشكلة هى فى السيناريو المعقد الذى أراد أن يعيد إحياء «الموجة الجديدة» والتعقيد وتداخل الأزمنة والتحليل النفسى لتيار «اللاوعى» بعد أن توقفت عنه فرنسا التى اخترعته شخصيا .. والطموح لا يعنى أن يقحم المخرج الجديد نفسه فى متاهات قد تكون أكبر منه ومن امكانات الفيلم المصرى.. حتى لو كان هذا نوع

الموضوعات التي نحتاجها أصلا.. ولكن هناك مستوى حرفي متمكن لهذا المخرج لا يمكن انكاره رغم أنه حصر نفسه في عالم غريب وشاذ ومغلف عن العالم الحي والحقيقي كله.. ثم هناك تصوير رائع حقا لمحسن أحمد الذي يصبح فيلما بعد فيلم أحد أهم المواهب الشابة في التصوير عندنا.. ثم هناك اكتمال خبرة جيد ومتوقع من كمال الشناوي وصلاح قابيل ورجاء الجداوي.. واجتهاد في التعبير عن شخصية معقدة حققته شيريهان ببراعة وإن كان المخرج قد ظلمها في مونولوج النهاية الطويل حين قدمها في «توتالة» بعيدة وبلا «تقطيع» فأهدر تعبيرات وجهها..

ويا عزيزي عادل عوض .. نحن نرحب بك جدا.. بس بلاش تعمل كده تاني !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون - ١٩٨٩/١١/١١ .

مغامرة يوسف شاهين الجديدة للبحث عن .. الاسكندرية وكليوباترا !

أن ينتهى يوسف شاهين من تصوير فيلم جديد.. فهذا حدث.. لأن بدء يوسف شاهين تصوير أى فيلم هو مغامرة.. فأنت لا تعرف أبدا ما الذى يمكن أن يفعله هذا الفنان الصاخب المجنون الذى لم يتوقف أبدا عن المحاولة.. وأحيانا «المناوشة».. حتى يبدو أحيانا أنه يحارب طواحين الهواء فاننا نكتشف دائما وبعد انتهاء المعركة أنه كان على حق.. وأننا نحن اتباعه وتلاميذه - وأفخر بأننى واحد منهم - الذين أخطأنا حين لم «نسمع كلامه».. فليس هناك فنان فى السينما المصرية توحدت شخصيته الحية مع أفلامه مثل يوسف شاهين.. المغامرة فى السينما هى نفس المغامرة التى لم تهدأ أبدا فى المعارك العامة من أجل الدفاع عن هذه السينما.. وحيث لا يمكن خوض معركة من أجل السينما دون خوض المعركة «الأوسع» من أجل المجتمع كله.. وهذا ما قد يعتبره البعض «لعبا فى السياسة».. بينما هو قتال مستميت من أجل السينما نفسها وأولا.

ولكن ولأسباب فنية بحتة كانت أفلام يوسف شاهين دائما مثيرة للجدل.. فالجميع - حتى رجل الشارع العادى جدا - متفقون على أن مستواها السينمائى متقدم جدا.. ولكن الغريب هو أن هذا المستوى نفسه هو المشكلة الأساسية فى سينما يوسف شاهين.. لأنه فى نظر الكثيرين نوع من السينما «الخاصة» التى لا يمكن أن تصل إلى الناس إلا بصعوبة.. رغم احتياجنا الشديد لأن نواجه السينما الرديئة بنماذج ونوعيات مختلفة من السينما الجيدة ولكن ليست التى نصنعها لحسابنا الشخصى.. وإنما بحيث يمكن أن تصمد فعلا فى دور العرض لتجذب جماهير واسعة تدريجيا تبحث فعلا عن البديل الذى قد تعجب فعلا بالاختلاف والمغامرة فيه ولكن لا تفهمه.. وهنا يقع يوسف شاهين شخصيا فى التناقض الخطير بالنسبة لأى فنان.. بين ما ينادى به شخصيا ويسعى من أجله فى المواقف العامة.. ونوع

السينما التى يقدمها للناس دون أن تحقق رسالتها فى تطويرهم أو تغييرهم .

ومن هنا تكتسب سينما يوسف شاهين – وبالذات فى مرحلته الذاتية الأخيرة – أهيمتها الفنية أو «الأسلوبية» المتقدمة جدا .. ولكن هى تكتسب فى نفس الوقت اختلاف الكثيرين من أشد المعجبين بيوسف شاهين والمقدرين لقيمته الفنية مع منهجه الجديد فى صنع أفلام يحقق فيها تصوراته ورؤاه الفنية الخاصة – والأقرب إلى المغامرات – وهذا هو حق أى فنان الذى لا يستطيع أحد أن يحجر عليه.. ولكن من حق الذين ينتظرون من فنان بحجم يوسف شاهين أن يواصل محاولاته العظيمة الأولى فى تطور السينما المصرية.. أن يختلفوا مع مسألة التطوير «الأسلوبى» وعلى حساب الوصول إلى الناس.. فنحن نريد لفن يوسف شاهين الراقى والجميل بالذات – وربما أكثر من أى مخرج آخر – أن يصل إلى الناس وليس الينا نحن المهتمين فقط .. لأن المدهش الذى قد لا يتصوره هو شخصيا.. هو أنه شخصية جماهيرية جدا له تأثير غريب على الناس ليس بأفلامه فقط وإنما بشخصه أيضا ومن مجرد ظهوره أحيانا فى التليفزيون.. وهى مسألة لمستها بنفسى عندما قدمته فى ثلاث حلقات من برنامج تليفزيونى صعب جدا وجاد جدا ففوجئت برد فعلها الغريب عند الناس العاديين وبمجرد شخصية يوسف شاهين وجاذبيته الكاسحة عندهم ربما أكثر من أى نجم ..

كل هذه الملاحظات والاختلافات إذن لا تنفى أهمية يوسف شاهين بل تؤكدها أكثر على مستوى السينما المصرية.. بل لعلها هى التى جعلته – مع صلاح أبو سيف – الأكثر شهرة على المستوى العالمى أيضا .. وهى مسئولية على كاهل الأستاذين الكبيرين وليست ترفا : فكيف نقدم أنفسنا للعالم من خلال أفلامهما .. تلك هى المشكلة..

لقد بدأ يوسف شاهين مثلا منذ «**الاختيار**» فى نوع جديد تماما على السينما المصرية هو تناول بعض قضايا المجتمع الملحة من خلال «ذات» الفنان نفسه أو لنقل تجربته الشخصية.. وهو نوع من السينما معروف فى الاتجاهات الحديثة فى السينما العالمية وإن كان لا يقترب منه إلا أساتذة كبار مسيطرون تماما على أدواتهم الفنية من ناحية.. وتحمل حياتهم الشخصية تجارب خصبة جديرة بأن تنقلها السينما للآخرين من ناحية أخرى، من حجم برجمان وفيللينى مثلا، ولا يمكن لأحد أن يعترض على أن يترجم فنان تجاربه الذاتية للناس مادام قادرا فى النهاية على

تحويل هذه التجارب إلى الرؤية السينمائية الخالصة التى تقنع الجميع.. وبشرط أن يستخلص «العام» من «الخاص».. بمعنى إلا يغرقنا فى مشاكله الشخصية إلا وهو يؤكد فيها على اللحظات الإنسانية الكبيرة والشاملة التى يجد كل منا جزءا من نفسه فيها.. أو يملك القدرة الفنية والموضوعية على أن يجعل من تجربته الخاصة شيئا يعنى الآخرين فيشاركون فيه.. فالمخرج الأمريكى بوب فوس مثلا استطاع أن يحول تجربة اجراء جراحة فى قلبه إلى فيلم عبقرى هو **«كل هذا الجاز»** الذى مس قلوب الجميع.. وهو نفس ما حققه يوسف شاهين فى أول أفلامه التى تعتبر ترجمة ذاتية خالصة لمرحلة شبابه الأول وهو **«اسكندرية ليه»**.. ثم استكمل تجربة مريرة أخرى مشابهة لتجربة بوب فوس فى **«حدوتة مصرية»**.. وفى كلا الفيلمين كان يقترب أو يبتعد بدرجات متفاوتة من مسألة «الخاص» و«العام» هذه .. بمعنى أننا كنا نعرف أن هذا الذى نرى حكايته هو يوسف شاهين ولكننا نرى أيضا ظروفا مصرية نعرفها حول يوسف شاهين..

ثم قيل إن يوسف شاهين يستكمل هذه الثلاثية عن تجاربة الذاتية فى فيلم يعد له منذ سنتين على الأقل هو **«اسكندرية كمان وكمان»**.. ثم وفى سرية كاملة كعادته بدأنا نسمع أنه يصوره بالفعل فى الاسكندرية والقاهرة وسيوه.. وبون أن يسمح لأحد بالاقتراب مما يحدث.. فما الذى يقوله هذه المرة نفسه «كمان وكمان»؟

وكنت أعرف أننى سأسمع أشياء غريبة ومثيرة عندما ذهبت لأسأله عن هذا الفيلم.. كان قد انتهى منذ ثلاث أيام فقط من تصوير مجهد استمر لعشرة أسابيع متصلة كما قال لى ولأثنتى عشرة ساعة على الأقل كل يوم.. ووجدته منتشيا ومسترخيا تماما بعد هذا المجهود وهو سعيد فيما يبدو بما فعله بدليل أنه راغب فى الكلام عنه أكثر من أى فيلم آخر .. ولكنه أمسك بركبتيه فجأة وقال ضاحكا بسعادة: لكن لسه تعبان قوى من الرقص والتنطيط اللى عملناه.. مرة نطيت لفوق كده وقمت نازل على ركبى لما كنت حموت..

وسألته مندهشا: أعرف أنك عدت للتمثيل فى هذا الفيلم .. ولكن هل رقصت أيضا ؟

قال : وغنيت كمان .. ثم ضحك مقهقها بجذل : بكره عبد الوهاب وعلى الحجار والناس دى كلها حتقعد فى البيت..

والفيلم يبدو من الصور ومما سمعته من يوسف شاهين حافلا بالغرائب.. فهناك

رقص وغناء من الجميع على ألحان محمد نوح.. والكل يلعب عدة أدوار فى وقت واحد.. يوسف شاهين نفسه يؤدى أكثر من شخصية.. ويسرا تلعب دور فتاة عصرية عادية ودور كليوباترا ويوسف شاهين مبهور بأدائها الى أقصى حد.. وحسين فهمى الذى بدأ بمجرد عودته من دراسته فى أمريكا مساعدا ليوسف شاهين فى «**الاختيار**» يمثل معه لأول مرة.. وهو هنا اليونانى «إستليو» مجنون الاسكندر الأكبر الذى ظل ينقب فى الاسكندرية بحثا عن قبره سنوات عديدة دون يأس.. وعدة أدوار أخرى.. ثم هناك تحية كاريوكا التى لابد منها فى أفلام يوسف شاهين وإن كانت تغنى هذه المرة هى الأخرى.. ثم ممثل شاب جديد يكتشفه يوسف شاهين كعادته من معهد الفنون المسرحية اسمه عمرو عبد الجليل ويمثل دور يوسف شاهين نفسه عندما ذهب إلى مهرجان كان بفيلمه «**وداعا بونابرت**» وخرج بلا أى جائزة.. وهناك مشهد لهذا المخرج يرقص أمام «نافورات كان» الشهيرة وراء قصر المهرجان تخيلت معه أنه مصور فى كان نفسها.. ولكن يوسف قال لى إنه صوره فى مدينة نصر.. وعندما سألته بعبط : المناظر دى موجودة عندنا؟.. قال ببساطة : كل حاجة عندنا بس انتو «إحمرة».. يعنى «حمير» لا مؤاخذة بلغة يوسف شاهين الوحيد الذى أتأكد أنه يحترمنى جدا كلما شتمنى !

وكانت غلطة عمرى طبعا عندما سألت يوسف شاهين عن موضوع «اسكندرية كمان وكمان» ومدى علاقته بالفيلمين السابقين عن حياته.. فلقد كنت أعرف شيئا ما عن الموضوع بشكل عام.. ولكنه بعد أن ظل ساعة كاملة يحكى لى لم أعد أفهم شيئا على الاطلاق.. ولكن هناك عدة محاور يقوم عليها بناء الفيلم بشكل أساسى: فهناك تجربة اشتراك فيلم «وداعا بونابرت» فى مهرجان كان منذ ثلاث سنوات وحيث يحس يوسف شاهين أنه تعرض هناك لشيء غامض ما لا يستطيع تفسيره حتى الآن وإن كان أحبطه احباطا لا يستطيع أن يخفيه حتى أنه جعله محورا فى فيلمه الجديد.. ففى كان أبلغه الكثيرون أنه سيفوز بجائزة ما.. وفوجيء بإهتمام شديد من الصحفيين قبل اعلان الجوائز حتى لم يكن يجد دقيقة ليأكل.. ثم عندما اعلنت لم يكن هناك شيء على الإطلاق .. ورغم أنه لم يندهش لمعرفته بأن ميلوش فورمان رئيس لجنة التحكيم يهودى ومتعصب ضد العرب إلى أقصى حد .. فانه لم يكن يريد جائزة للفيلم ولا لنفسه وإنما ما أحزنه فعلا هو ضياع الجهد الكبير الذى بذله محسن محيى الدين فى هذا الفيلم..

وهذه التجربة فى كان يعبر عنها «اسكندرية كمان وكمان» بشكل ما.. فهذا المخرج المحبط يعود ليتأمل المسألة بينه وبين نفسه.. فيتذكر أنه «اسكندرانى جدع» وأن عليه ألا ينكسر أبدا أمام أى شيء.. فيعود الى الاسكندرية ليبحث عن نفسه وعن حقيقة الأشياء.. ويبحث عن الاسكندر نفسه فى واحة سيوه.. ولا أدعى أننى فهمت تماما ترابط الأشياء بعد ذلك.. ولكن هناك كليوباترا أيضا.. وهناك مارك انتونى.. ثم هناك الذى أنشأ فنار الاسكندرية وصديق الاسكندر.. وكلها شخصيات يعيدها يوسف شاهين المخرج العصرى الذى نعرفه فيختلط معها ويجعلها تمثل وتتحرك ويمثل هو معها فى محاولة لوضع الماضى مع الحاضر فى رؤية فنية جريئة وواضح أنها ستكون مجنونة أيضا لمحاولة البحث عن أصول لكثير من هواجسه.. فواضح مثلا أن «هملت» الذى كان يوسف شاهين يحلم بأن يمثله وهو تلميذ فى كلية فيكتوريا.. مازال أحد هواجسه الكبيرة حتى الآن التى تلح عليه باستمرار.. فليس تأثره بشخصية «هملت» فقط هو الذى دفعه ومنذ هذه السن المبكرة إلى طريق الفن.. ولكن ربما كان تركيب الشخصية هو أحد المفاتيح لفهم يوسف شاهين نفسه..

الهاجس الكبير الآخر هو علاقة المخرج بالممثل الشاب الصغير المجهول الذى يكتشفه.. ويعلمه ويدربه ويصنع منه نجما.. فإذا ما لمع هذا النجم وكبر يصبح له عالمه الخاص المستقل كما هى طبيعة الأشياء.. ويصبح من حقه بالضرورة أن ينفصل عن مكتشفه ليجرب حظه فى أرض الله الواسعة.. وهى أسطورة «بيجماليون» التى تتكرر مع يوسف شاهين بشكل ما وتترك له مرارة خاصة.. وهذا شيء بشرى طبيعى جدا وإن كان يتضخم أكثر عند الفنان.. وهو ما حدث ليوسف شاهين مع عمر الشريف مثلا منذ نحو ربع قرن ثم يعود ليتكرر مع محسن محيى الدين الذى أتجه إلى التمثيل مع مخرجين آخرين من ناحية.. بل وإلى أن أخرج بنفسه فيله الأول «شباب على كف عفريت» من ناحية أخرى باعتباره دارسا للإخراج أساسا فى معهد السينما.. ورغم أن هذا اجتهاد شخصى منى قد لا يكون صحيحا تماما.. إلا أننى أتصور من حديث يوسف شاهين الطويل معى عن «اسكندرية كمان وكمان».. أنه سيكون أيضا أحد محاور الفيلم بشكل ما.. فهو يقول لى إنه كان يفضل ألا يتعجل محسن محيى الدين تجربة الإخراج.. ولكنه يعترف بشجاعة فى نفس الوقت وكأنه يكاشف نفسه.. بأن هذه دكتاتورية منه يحاول فرضها على ممثل شاب عمل معه لثمانى سنوات.. ولكن أصبح من حقه أن يستقل بمستقبله الفنى

الخاص.. وميزة يوسف شاهين الرائعة هى قدرته هذه على محاسبة نفسه وبشجاعة حتى فى أفلامه.. ولذلك فهو يرى أنه فى ذروة رفضه للدكتاتورية على أى مستوى.. يكتشف أن فى داخله هو نفسه - بل فى داخلنا جميعا- دكتاتورا صغيرا أو كبيرا.. وهو يعكس هذا المعنى حين يتعرض فى الفيلم لقضية النقابات الفنية الشهيرة التى كان أحد قادتها فى نقابة السينمائيين منذ نحو سنتين.. فهو يتحدث عن هذه الحركة النبيلة من داخلها وكما شارك فيها .. وكيف كان الفنانون يختلفون ثم يتفقون من أجل الاتفاق على هدف عام .. وكيف تحقق إجماعهم المثالى فى مؤتمر «مسرح البالون» الشهير ومع ذلك تم فرض القانون ١٠٣ عليهم،، ولكنه يرى أنهم استطاعوا رغم هذه الهزيمة الواضحة أن يكتشفوا عناصر قوة كبيرة فى داخلهم.. أو استطاع هو ذلك على الأقل.. وهو معنى آخر يؤكده فى فيلمه الجديد لا أدرى كيف سيضعه بالضبط داخل هذه الرؤية السينمائية الغريبة التى تجمع بين الاسكندر وكليوباترا .. ثم بين يوسف شاهين شخصيا وتوفيق صالح.. نعم.. فتوفيق صالح سيظهر ممثلا هو الآخر باعتباره أحد الذين قادوا أيضا معركة النقابات الفنية .

وهكذا.. فواضح أننا سنكون أمام مغامرة سينمائية جديدة من مغامرات يوسف شاهين يقول إنها تكلفت مليونين وستمائة ألف جنيه مناصفة بينه وبين فرنسا.. وهى أضخم ميزانية لفيلم مصرى بالطبع.. ولكن الفيلم الذى يتوقع أن يعرضه فى يناير القادم يواجه أصعب مشكلة فى رأى يوسف شاهين نفسه.. وهى اختيار اللقطات الأفضل من تمثيله هو شخصيا.. فهو يقول إنه ممثل متعب جدا كان يعيد لقطاته أكثر من مرة.. بحيث لو عمل مع مخرج آخر لكان يستحق الضرب.. ولكن من حسن الحظ أن الذى كان يقف وراء الكاميرا أثناء تمثيله كان مساعده وتلميذه يسرى نصر الله الذى كان يحتمل طبعا.. وعمليات التحميض والطبع والاختيارات المبدئية للقطات ستتم فى باريس وبعد التصوير الذى قام به رمسيس مرزوق الذى يعمل مع يوسف شاهين لأول مرة ويقول عنه إنه قدم مستوى صورة يتفق مع جرأة وخيال الفيلم.. ومرة أخرى وبعد قليل ندخل عالم يوسف شاهين من جديد لنتفق أو نختلف معه.. نفهم أو لا نفهم.. ولكننا نستمتع حتما بشيء مدهش للساحر الذى نحبه ونتعلم منه القدرة على ركوب الصعب.. والاستمرار على جواد المغامرة بلا كلل !

- مجلة الإذاعة والتليفزيون - ١٩٨٩/١١/٢٥.

مقالات عام ١٩٩٠:

ليلة العسل الأسود..
فى بيت الأفيال!

يبـقى فى دور العـرض الآن من بين زحـام أفـلام العـيـد بعض الديناصـورات وأنصاف الديناصورات.. فهناك أفلام لعادل إمام ونبيلة عبيد ثم أحمد زكى ويحيى الفخرانى وليلى علوى.. وفيلم يضم سعيد صالح ويونس شلبى وسمير غانم معا.. ثم فيلم يضم مديحة كامل وفيفى عبده وسعيد صالح معا.. ثم هناك نجلاء فتحى وفاروق الفيشاوى أيضاً.. ووسط هؤلاء جميعا «حشر نفسه» فيلم ليس تحفة ولا معجزة بل كان «اغلبهم» جميعا حتى أننى أشك أنه سيكون مازال باقيا على قيد الحياة عند ظهور هذا المقال ليستفيد منه - اذا كانت المقالات تفيد الأفلام حقا - ومع ذلك كان هو أكثر ما تحمست له من بين كل هذه الأفلام!

● والفيلم هو «**ليلة عسل**» الذى تصور صانعوه أن هذا العنوان يمكن أن يجذب نوعية جمهور هذه الايام الذين يذهبون إلى السينما ليقضوا ليلة تمام وآخر مزاج ومساء الفل يا هندزة.. فإذا بهذا العنوان نفسه يسئ إلى الفيلم الذى تصور البعض أنه لا يستحق أن «يتنازلوا» ويشاهدوه، على أنه أكثر أحتراما من ذلك فعلا.وإذا بجمهور «مساء الفل ياهندزة» الذين تصور الفيلم أنه يغازلهم بهذا العنوان يكتشفون الخدعة التى تحاول أن تستدرجهم إلى فيلم محترم.. فلم يذهبوا.. وإذا بالفقيد رحمه الله لا طال هذا ولا ذلك.. لأنه أخطأ الطريق حين حاول منافسة هؤلاء الغيلان فى دور السينما.. بدلا من أن يعرض مباشرة فى عمر مكرم!

و«ليلة عسل» هذا ليس تحفة ولا معجزة كما قلت.. وإنما هو فيلم بسيط جداً لا يدعى أى شئ.. مجرد محاولة للاقتراب من مشكلة جادة يتحدث عنها الجميع الآن فى مجتمعنا ويبحثون لها عن حل.. وفى إطار كوميدى أو خفيف الدم على الأقل

ولكن بدون أى ابتذال أو تنازل واحد من أجل اغراء «الزبون» بدخول «المحل» بأى شكل.. فلا فيه رقصة ولا أغنية ولا مشهد جنسى أو كتف عريان ولا حتى نجم شباك واحد.. مجرد «وهم» ساور صانعى الفيلم بأنه مازال ممكنا قول شئ بسيط ومحترم بخفة دم وبلا تعقيد ولا فذلكة.. وبأن هذا النوع من السينما مازال - بل وأصبح - مطلوبا فى ظل النكد والجهامة التى تسود كل الوجوه.. فلقد كان هذا ناجحا دائما فى السينما المصرية من أيام اسماعيل ياسين حتى عندما لم يكن يقول شيئا على الاطلاق سوى السخرية من «بقه الواسع».

ولكن أحد الأخطاء القاتلة التى وقع فيها هذا الفيلم.. أنه لم يدرك أن الجمهور الذى يتقاتل على دور العرض هذه الذى لم يعد مستعدا لأن يسمع كلمة واحدة عن أى مشكلة جادة أو لها أى شبهة علاقة من قريب أو بعيد بأى جدية.. ولكنه يريد الوجبات الجاهزة والسريعة والساخنة على طريقة «الويمبى» من الأشياء التى توقظ حواسه المتبلدة وبخشونة: العنف .. والجنس والمخدرات.. وأنه حتى عندما يذهب ليضحك فإن مفهومه للضحك نفسه قد تغير.. فأنت أولا لكى تضحكه يجب أن تكون سخيفا وغليظاً بقدر الإمكان.ولكن الكوميديا فى **«ليلة عسل»** تقوم على الفكرة.. أن السيدة المثقفة سهير البابلى التى مهمتها توعية الجماهير الجاهلة مثلا بتنظيم الأسرة.. تحمل هى نفسها وتنجب بعد سن الاربعين.. كما تقوم على التناقض.. فزوج السيدة الطبيب عزت العلايلى الذى حقق ثروته من توليد الاطفال.. يكره إنجاب الأطفال كراهية عمياء.. ثم هى كوميديا تنبع من الموقف.. كان تلد سهير البابلى مع ابنتها الشابة المتزوجة حديثا سماح أنور فى يوم واحد ومستشفى واحد.. ثم عديد من المواقف اللطيفة فعلا للجد المحترم عبد العظيم عبد الحق الذى مازال مصمما وبنشاط على بناء جسمه وتقوية عضلاته وحول مجموعة من العجائز المخرفين المنفصلين عن العالم كأطفال صغار.. ولسماح أنور التى قتلت موهبتها الكوميدية الطبيعية فى افلام الكاراتيه السخيفة.. وهى هنا تميتنا من الضحك مثلا فى مشهد واحد يكون مطلوبا منها حسب تقاليدنا التاريخية العبيطة أن تقدم «صينية الشربات» لأم عريسها القادم السيدة المتأففة ودون أن يلتفت أحد مثلا إلى أن «الصينية» التى تمر بها على الضيوف واحدا واحدا يمكن أن تكون ثقيلة على يديها فيكون الحل السعيد هو أن تقلبها ببساطة على السيدة أم العريس وليحدث ما يحدث.. ثم فى مشهد بسيط ظريف آخر عندما يكون عريسها الشاب متعجلا

لمارسة حقوقه المشروعة بينما الفتاة مشغولة بالأكل مثلا ولا يريد أن يفهم.. ثم اللفتة الذكية عن الزوجة الجافة المشغولة بعملها البغيض عن زوجها.. وبمجرد أن تغتسل مرة وتتزين يكتشف لأول مرة أنها يمكن أن تكون إمرأة أخرى.. وجميلة أيضاً.. فيصحبها فورا قبل أن يبرد الموقف لبدء تجربة جديدة أعتقد أنه نسيها من عشرين سنة..

وتصور كل هذه الأشياء الصغيرة من قضية جادة جدا حولها مجتمعنا إلى نكتة.. وهى قضية تنظيم الأسرة أو تحديد النسل التى نعالجها جميعا بالخطب والاعلانات والنشرات ليرتزق منها البعض.. بينما «المنجبون» الحقيقيون يغلقون الأبواب فى وجه السادة الدعاة للتفرغ فورا لصنع الطفل التالى. حيث أن جسور التوصيل مقطوعة فى مشكلة لا يمكن حلها بالاعلانات..

فالكوميديا فى **«ليلة عسل»** إذن هى بالضبط كما هى فى الكتب.. ولكن الضحك المطلوب الآن ليس ضحك الموقف الجاد ولا الجملة المهذبة أو الحوار الذى يحترم نفسه كما يحترم «الزبون».. بل أن «الزبون» نفسه لم تعد «تحوق» فيه إلا الضحكة الغليظة والجملة الفخمة والحوار الملفوف بتلميحات الجنس أو الضرب على القفا.. والبعض الآن يبصقون على وجوههم علنا بعد أن أصبح الضرب بالشلاليت نفسه موضة قديمة.

ولكن غلطة منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم ليست فقط أنها انتجته اصلا. ولكن أنها تصورت أيضا أن اقترابها من مشكلة يدعى الجميع أنهم مهتمون بها مثل تنظيم الأسرة. يمكن أن يكسب فيلمها احتراما سواء لدى الجمهور أو لدى أجهزة السينما أو حتى تنظيم الأسرة بحيث يدعمها أحد.. فكانت الكارثة فى نصف الساعة الاولى من الفيلم بالتحديد أنه قال للناس مباشرة أنه ينوى أن يتحدث فى موضوع جاد.. لاسيما أن المخرج محمد عبد العزيز أيضاً – وهو مخرج بارع ومتمرس فى الكوميديا – صاغ هذا الجزء صياغة مباشرة اقرب إلى الجفاف حتى تصور البعض أنهم أمام أعلان آخر «لست كريمة» الذى يطاردهم فى التليفزيون.. فإذا كان الفيلم يصبح ظريفا فعلا بعد ذلك فلا أدرى كيف فاته أن المدخل القوى والذكى لأى فيلم هو الذى يتوقف عليه كل شئ بعد ذلك..

ومع ذلك فإن الأهم والأكثر أثارة للنقاش فى هذا الفيلم بكل حسناته وسيئاته. هو محنة «المنتج الصغير» وسط تكتلات وتركيبات ومصالح وعلاقات الإنتاج الحالية فى

الفيلم المصرى. إن منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم هى إحدى القليلات جداً من خريجات قسم السيناريو بمعهد السينما.. وهى فى نفس الوقت نموذج مجسد «لخيبة»- ولا مؤاخذة - هؤلاء الخريجات. فلقد اهدرت وقتها ودراستها كل هذه السنوات فى تجارب غير مستقرة ككاتبة أحيانا ومساعدة مخرج أحيانا أخرى فى السينما والتليفزيون ودون أن تصنع شيئاً واحدا جاداً يؤكد أن المرأة يمكن أن تستفيد وتفيد من دراستها فى المعهد كما يفعل الرجل.. وهى قضية معظم الخريجات فى الواقع ومن كل اقسام المعهد اللاتى باستثناءات قليلة جداً.. بقين طوال كل هذه السنوات على هامش الجهد الدوب والمستمر للرجال فى عالم السينما..

وأيا ما كان مصير فيلم **«ليلة عسل»** فى غابة السينما التجارية .. لست اعتقد أن مجازفتها بإنتاجه أيضا بنفسها كانت حماقة غير محسوبة رغم كل اخطائها.. بل أنها على العكس محاولة كانت مطلوبة لاقتحام احراش مافيا المنتجين الكبار المسيطرين كأفراد معدودين على كل مقدرات وتربيطات ودهاليز - بل «ودخانيق» العملية السينمائية كلها ومن التصوير إلى دار العرض.. ومن هنا تجئ شجاعة تجربة منى الصاوى التى تؤكد ضرورة ظهور «المنتج الصغير» الذى لابد أن يستقل بتفكيره أيا ما كان وبأن يستقل بتمويله ولو من أجل أن تصبح هناك وسينما مختلفة حتى لو خرجت على قوانين السوق وفشلت.. وكما بدأ بعض الشبان المفلسين المحاصرين يفعلون ليبدعوا عملا جميلا على كل مستوى مثل **«سمع هس»** مثلا..

ولكنها تجربة تكشف فى نفس الوقت عن كثير من السلبيات وصور السحق والفساد التى لابد من علاجها ليس من أجل الحصول على تحف أو معجزات عظيمة.. ولكن على الاقل من أجل أن نمنح لمن يشاء أن يفكر ويبدع بشكل مختلف عن التركيبات السائدة التى ممنوع التمرد عليها.. والتى رغم كل جبروتها هذا وصلت بالسينما المصرية إلى ما هى عليه الآن لكى يستفيد فقط خمسة أو ستة فقط معروفين بالاسم لا يجازفون بأى شئ.. ومع ذلك فهم الذين يكسبون من كل شئ.. فنحن هنا مثلا أمام سمكة «بسارية» صغيرة دخلت برجليها وعن عمد إلى عالم الحيتان.. فتركها الجميع «تلابط» وهم يتفرجون عليها فى انتظار فشلها لتكون عبرة لمن يعتبر وهى جمعت فلوسها بالآلاف بالبيع وبالاقتراض لتجمعها بالعشرات من هنا ومن هناك وبعد عمر طويل أن شاء الله وهم لم يعطوها مثلا سينما من القطاع العام لأن الفساد يحتم عليك الآن أن تدفع فى كل خطوة من الألف إلى الياء حتى مقابل

أن تخسر لأن الاقوياء موجودين واقدر على الدفع.. وعندما يلقون لها «فتفوتة» مثلا من باب الكسوف يلقون لها بسينما صيفى فى عز الثلج ليكون عليها أن تصرف بطانية وطبق شوربة ساخنة مع كل تذكرة.. ثم تتكتل عليها مافيا التوزيع ودور العرض لتحرمها من دور سينما الأقاليم فى العيد لأن الحيتان الكبيرة اشترت لحسابها اميتاب باتشان وجاكى شان لتكسب الذهب وهى تتحدث كلها فى الغرفة وفى النقابة وفى الوزارة عن حماية الفيلم المصرى.

فسلام للأسماك الصغيرة التى يكفيها شرف مواجهة الديناصورات فى عقر ملعبها.. ولكن تبرعوا أيضاً لبناء نفق شبرا..!

- مجلة الاذاعة والتليفزيون -١٢ / ٥ / ١٩٩٠.

«المجنونة»
التى مازلنا نحبها منذ ٤١ سنة

رغم أنهما كانا من أنجح ثنائيات السينما المصرية وأبقاها حتى الآن.. فلا يدرى أحد كيف لم يجتمع الاثنان معا - ليلى مراد ومحمد فوزى - إلا فى عدد قليل من الأفلام، رغم كثافة الإنتاج فى سوق السينما المصرية فى تلك الأيام.. ورغم الذكاء فى جمع كل العناصر الناجحة فى «تركيبة» خاصة لاستثمار نجاحها فى أكبر عدد من الأفلام..

ولكن لعله ارتباط ليلى مراد مع أنور وجدى أساسا.. حيث كون الاثنان معا ما يمكن أن نسميه «بالثنائى الذهبى» فى سلسلة من أنجح أفلام السينما المصرية، ولعله أيضاً ذكاء أنور وجدى الذى حال دون عمل شريكة نصف نجاحه مع محمد فوزى بالذات، لأنه ادرك - وبعض الظن أثم على أى حال - أنه رغم كل حيله الذكية التى استخدمها لانجاح افلامه - أى أنور وجدى - مع ليلى مراد، فإن محمد فوزى يمكن أن يتفوق عليه، لأنه هو نفسه مطرب محبوب له جمهوره الكبير..

فإذا كان الناس يذهبون إلى افلام أنور وجدى ليسمعوا ليلى مراد.. فما بالك إذا ذهبوا ليسمعوا ليلى مراد ومحمد فوزى معاً ؟

وسواء أكان هذا التفسير صحيحا أم لا، فإن ما حدث بالفعل ومازال يدهشنا حتى الآن هو أن أفلام ليلى مراد ومحمد فوزى - وهما الثنائى الذى لم يكن ذهبيا فقط.. وإنما «مغردا» أيضا- لم تصل حتى إلى عدد أصابع اليد الواحدة.. ولكن الناس - حتى بعد ثلاثين عاما - مازالوا يتذكرونها باغانيها، لأن اشتراك نجمين كبيرين من نجوم الغناء فى بطولة فيلم، كان يعنى اشتراكهما معا بالطبع فى

الأغانى الثنائية.. أى التى يتقاسم كل منهما مقطعا من مقاطعها فيما يسمى «الديالوج».. وكانت الالحان الجميلة.. والاصوات الأجمل..

وفكرة أن يغنى البطل العاشق فترد عليه حبيبته الغناء، كانت تنجح لدى جمهور الفيلم ربما أكثر من نجاح الأغانى الفردية، وحتى لو لم تكن البطلة مغنية فى الأساس وإنما تردد بعض العبارات المنغمة فقط، مثل تساؤل راقية إبراهيم مثلا : «حكيم روحانى حضرتك؟».. والذى يرد عليه بعد الوهاب بكلماته منغمة وليست حتى مغناة: «ماتعرفيش أنى أقدر اقرأ كل أفكارك.. ومن عنيكى أقدر أقولك كل اسرارك؟».. فتقول راقية إبراهيم بصوت بسيط ولحن أكثر بساطة صاغه لها عبد الوهاب بحيث يمكن أن تغنيه أى فتاة: «*طيب اقرالى اللى فى قلبى واحكى لى عليه*».. إلى آخر هذا الحوار العذب الذى ما زال الجميع يذكرونه حتى الان، ويحبون الاستماع إليه الآف المرات، حتى خارج سياق الفيلم نفسه..

بل أن كثيرين من مشاهدى هذه الايام قد لا يكونون رأوا الفيلم نفسه أو حتى عرفوا اسمه.. ولكنهم يتعلقون «بالديالوج» الغنائى فى ذاته وعبر أجيال متوالية..

وهناك بعد ذلك عبارة رجاء عبده الجميلة «صنعة ايديه.. وحياة عنيه» التى قالتها فى ديالوج آخر مع عبد الوهاب أيضاً فى فيلم «ممنوع الحب».. وحوار ليلى مراد الشهير معه، حول من منهما كان السبب فى الخصام وسوء الفهم الذى افسد علاقتهما فى فيلم «**يحيا الحب**»..

وتؤكد هذه الأمثلة العابرة، على قوة هذا اللون من الغناء الثنائى وتأثيره على الناس ربما أكثر من تأثير الأغنية الفردية كما قلت.. وحتى يمكن أن يقال أن الافلام نفسها كانت تصنع من أجل تحقيق هذه الأغانى المزدوجة أساساً.. بمعنى أن المنتجين كانوا يحرصون على الجمع بين مطرب ومطربة، لا لكى يغنى كل منهما اغانيه المستقلة فقط، وإنما لكى تكون هناك فرصة أولا لكى يغنى الاثنان معا فى «ديالوجات» جميلة لم تتكرر بعد ذلك إلا فى بعض ثنائيات فريد الاطرش ونور الهدى وشادية، التى كانت قاسما مشتركا فى اللون نفسه مع محمد فوزى ثم كمال الشناوى - الذى لم يكن مطربا - ثم عبد الحليم حافظ..

وبعدها، توقفت هذه الثنائيات مع توقف وانحسار الوان عديدة للأسف من الغناء العربى..

ولكن من الذى قال أن توقف لون ما من الفن الجميل،يعنى اختفاءه من ذاكرة

الناس وعاطفهم؟

إن البعض قد لا يذكر تفاصيل الموقف الذى غازل فيه محمد فوزى ليلى مراد بأجمل أساليب الغزل الطريفة فى تلك الأيام، حين يتظاهر بأنه «شحات الغرام» الذى يقف تحت شرفتها مستجديا: «لله.. لله!».. فتقول له هى بدلال: «روح.. اسرح».. ولكنه يصر على طلب موعد.. أو حتى نظرة أو ابتسامة على اعتبارها «حسنة» تمنع «بلاوى» كثيرة، فتصر هى على التمنع والدلال، وتشدو: «يا شحاتين الغرام.. على الله!».. بينما خادمتها وداد حمدى تتابع الموقف من خلفها وهى تهتز طربا لهذه المطاردة الغرامية الملحاحة.

والكثيرون قد لا يذكرون أن هذا الموقف كان فى فيلم **«ورد الغرام»**.. وهو أحد الافلام القليلة المدهشة لهذا الثنائى المغرد، ولكن الاغنية نفسها عاشت حتى الآن وكأجمل وأعذب ما يحب الناس سماعه..

فالمسألة لم تكن «ما هو الموقف الذى أدى إلى هذا الحوار الغنائى؟ ولا «ما هى قصة الفيلم»، وإنما إن تغنى ليلى مراد ومحمد فوزى بهذا الجمال الباقى..

وهو، ما حدث «لديالوج» غنائى آخر بين الاثنين.. وكل منهما يحاول أن يذكر الاخر بقصة لقائهما معا.. فليلى مراد تقول: «أنا حبيتك فى الأول».. فينفى محمد فوزى مؤكداً: «لأ أنا حبيتك الأول».. وعندما تقول هى «لا أنا قبله».. يقول هو : «لا أنا قبله» ويتبادل الاثنان: «أنا .. أنا..» فى أحد أجمل أغانى الافلام المصرية التى ابدع فى تلحينها محمد فوزى، إلى أن يجتمع الاثنان فى تصريح واحد يتداخل فيه صوتاهما معا: «أنا .. أنا بحبك!» وكأنهما يحسمان الخلاف بأنه ليس مهما من منهما أحب الآخر أولا، وإنما الأهم أن الحب يجمعهما معا الآن على أى حال!

وإذا كانت هذه الاغنية قد عاشت حتى الآن وعلى مدى إحدى واربعين سنة كاملة – وهذا ما لن يصدقه أحد – فلأنها من نوعية الأغانى التى تذكرنا بالأفلام.. وليس العكس.. أى أن المفروض أن نتذكر الفيلم أولاً.. ثم نبدأ يذكر بعضنا البعض الآخر بأنه كان يضم أغنية كذا وكذا.. ولكن بعض اغنيات الافلام تكون أجمل واقوى بحيث تعيش حتى بعد أن ننسى الفيلم نفسه.. وهى ظاهرة تحدث فى السينما العالمية كلها ومع بعض المقطوعات الموسيقية الصامتة أيضاً، مثل موسيقى الفرنسى فرانسيس لاى فى **«رجل وامرأة» و«قصة حب»** مثلا .. أو موسيقى الايطالى نينو روتا فى **«الأب الروحى»**، وأيضاً موسيقى الايطالى اينيو موريكونى فى **«من أجل حفنة من الدولارات»**.

ولكن لأنه ليس عندنا فى السينما المصرية للأسف مثل هذه الموسيقى الخالصة الجميلة، فإن ما يبقى منها فى ذاكرتنا هو بعض الأغنيات فقط مثل ديالوج ليلى مراد ومحمد فوزى هذا، الذى مازلنا نستمتع به حتى الآن وإن كنا غالبا ننسى الفيلم نفسه..

ولن يصدق أحد كما قلت، أن عمر هذه الأغنية تعدى الاربعين عاما.. فلقد كانت ليلة العرض الأول للفيلم نفسه هى ٣١ كانون الثانى (يناير) ١٩٤٩..

فالفيلم هو **«المجنونة»** الذى أخرجه حلمى رفلة الذى تحول من «ماكيير» فى السينما المصرية إلى مخرج ومنتج ناجح لهذا اللون من الأفلام الغنائية والكوميدية الخفيفة التى كان يلتقط فيها، وبذكاء منافس لذكاء أنور وجدى، بعض المواهب الشابة الجديدة حينذاك، ليصنع منها «توليفة» مضمونة النجاح الجماهيرى.. فهو الذى لعب دوراً هاما فى تلك الفترة المبكرة فى اكتشاف و«تلميع» شادية فى خطواتها الاولى، على أن «يسندها» العنصر الكوميدى الرائع حينذاك، اسماعيل ياسين مثلا..

بل أن حلمى رفلة شارك فى كتابة السيناريو أيضا لبعض افلامه ليضمن لها الطابع الكوميدى الغنائى الخفيف، مهما كانت سخافة الموضوع الذى غالبا ما يكون مقتبسا من أصل اجنبى.. فهو كاتب سيناريو هذا الفيلم «المجنونة» عن قصة وحوار محمد كامل حسن الذى كان أحد أكثر كتاب السينما المصرية انتشارا فى الخمسينيات والستينيات، ومع ذلك كان حريصا دائما على أن يلحق باسمه لقب «المحامى» لأن العمل بالسينما فى تلك الأيام لم يكن يحقق فى حد ذاته قدرا كافيا من «الوجاهة الاجتماعية»، فكان لابد للبعض أن يؤكدوا أن لهم مهنة أخرى «محترمة»، كالمحامى أو المهندس مثلا .. وهو منطق سخيف بالطبع، معناه الوحيد أن البعض كانوا يشتغلون بالسينما وهم لا يحترمونها تماما، أو لا يكتفون بها كمهنة، وإلى حد كان عليهم معه أن يثبتوا للجميع أن معهم «شهادات عليا» أخرى..

وإن كان من الظلم أن نحاسبهم اليوم بمنطقنا والذى يقول مثلا بأنه من السهل أن نعثر على ألف محام أو مهندس أو طبيب، ولكن من الصعب جدا أن نعثر على فنان واحد، فلابد بالمقابل أن نضع هؤلاء الناس فى اطار المنطق الاجتماعى المتخلف الذى كانوا يعيشون فيه حينذاك..!

وذكاء حلمى رفلة هو الذى اوحى له، حينما انتج محمد فوزى نفسه فيلم

«المجنونة» واسند إليه مهمة اخراجه، بأنه لا يكفى أن يكون معه بطلان على قمة الغناء حينذاك هما محمد فوزى وليلى مراد (مع أن واحدا منهما فقط يكفى لنجاح أى فيلم).. وإنما هو يستعين أيضاً لتحقيق عنصر الكوميديا باسماعيل ياسين، ولو فى دور صغير وغير مؤثر.. ولم تكن مشكلة أبدا أن يدبر أى مخرج أى دور لاسماعيل ياسين.. فهو صديق البطل، أو «السنيد» الدائم الذى لابد أن يصحبه فى كل مكان ويشاركه فى كل مغامراته وغرامياته،من دون أن نفهم ما هى وظيفته بالضبط، أو «موقعه من الاعراب» كما يقولون..

ولكن اسماعيل ياسين فى «المجنونة» له وظيفة واضحة على الاقل.. فإذا كان محمد فوزى هو طبيب امراض نفسية أو عصبية فى الفيلم – وهى مهنة نادرة جدا فى الفيلم المصرى – فمن السهل أن يكون اسماعيل ياسين هو الممرض أو «التمرجى» الملحق به.. والذى لا نرى منه شيئا له علاقة بالطب أو التمريض بالطبع سوى أن نراه ونضحك بأى شكل..

وإذا كانت احداث الفيلم تبدأ بأجازة يقضيها الطبيب النفسى محمد فوزى على شاطئ الاسكندرية.. فأننا لا نفهم معنى أن يصحب معه ممرضه فى أجازة كهذه.. ولكن من العبث مناقشة تلك الأفلام بهذا المنطق.. فهذا الممرض هو اسماعيل ياسين بالذات.. وبالتالى فهو لابد أن يصطحب البطل– وأيا كانت علاقته «الرسمية» به – فى كل مكان.. فى العمل وفى الشارع وفى البيت.. بل وفى حجرة النوم لو أقتضى الأمر.. والا فكيف سنضحك نحن ؟

والموضوع نفسه بإختصار، هو أن الطبيب عادل يصادف على شاطئ الاسكندرية الفتاة الجميلة ليلى مراد– التى تحمل فى الفيلم وكالعادة اسم «ليلى» أيضاً– فيحاول أن يذكرها بأنه كان زميلا لها فى مدرسة «الليسيه» لمدة خمس سنوات.. ولكنها لا تتذكره على الاطلاق.. ثم تعود بعد قليل فتتذكره وتعتذر له.. ليعود الجميع من العطلة إلى القاهرة.. وهنا، لا ينسى محمد فوزى أن يغنى فى القطار.. هكذا ببساطة.. ومن دون أن يندهش الركاب ولا الكمسارى ولا أى أحد.. فهو محمد فوزى ولذلك فمن حقه أن يغنى فى أى مكان وكلما واتاه «مزاجه» ومن دون أى مشكلة!!

وفى قصر العائلة الفخم فى القاهرة، نعرف قصة ليلى مراد.. فعمها سيد بدير وزوجته مارى منيب يدبران خطة خبيثة لتدمير عقلها حتى تصل إلى الجنون.. فهما يقدمان لها مثلا «الكتكوت» الحى الصغير على أنه تفاحة.. والثعبان الحى المتحرك

على أنه خيط «دوبارة»، وأشياء من هذا القبيل.. وتصاب الفتاة البريئة المسكينة بنوع من الاضطراب العقلى الذى يجعلها تشك فى كل شئ وتحيا فى جحيم من الاوهام.. وهو نوع من القصص النفسية المركبة كان محمد كامل حسن المحامى مولعا بكتابتها للسينما.. واعتقد أن حلمى رفلة خفف الكثير من ثقلها فى السيناريو الذى اعده للفيلم، ومال بها إلى اللون الغنائى الكوميدى الذى يناسبه شخصيا. لأنه يناسب «السوق» بالطبع..

ويتطوع الطبيب محمد فوزى لعلاج ليل مراد التى نفهم أنه كان يحبها منذ أن كان معها فى المدرسة.. فيتصدى لكشف اسرار هذا القصر الغامض الذى تعيش فتاته حبيسة فيه.. رغم كل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته مارى منيب.. ولا نرتاح نحن كثيرا بالطبع عندما نرى النجمين الكوميديين يلعبان دور الاشرار، رغم محاولة حلمى رفلة، فى أن يكون شرهما خفيف الدم بقدر الإمكان.. ولكن يظل من الصعب أن نراهما يحاولان تعذيب ليلى مراد بهذا الشكل لكى يظل عمها وصيا على ثروتها الكبيرة، خاصة عندما نكتشف أن هذا العم نفسه هو الذى دبر موت أخيه وزوجته - والدى ليلى مراد - فى حادث سيارة سبب للفتاة البريئة هذه العقدة النفسية..

وهنا يتجاوز الشر حدود المنطق الكوميدى الغنائى.. فهو «الشرخ» الذى يحدث عادة فى الفيلم المصرى عندما تصطدم فلسفة مؤلف متجهم ميال لمثل هذه الموضوعات القاسية مثل محمد كامل حسن، مع فلسفة مخرج ميال للضحك والغناء مثل حلمى رفله.. ولا يبقى لنا لكى نتابع الفيلم ونستمتع به سوى حبنا للممثلين انفسهم مهما كان الاطار الذى وضعوا فيه..

والباقى يمكن تخيله بعد ذلك فيما اعتقد.. فالطبيب محمد فوزى يتابع علاج مريضته التى هى حبيبته ليلى مراد فى مصح ما، بينما تتواصل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته مارى منيب.. ولأنه لابد أن يكون للرقص تواجد أيضاً - وهذا أحد مقومات الفيلم المصرى حينذاك - فلابد أن يكون هناك «فرح».. أى ليلة عرس شخص لا نعرفه اطلاقا وليست له أى علاقة بأحداث الفيلم.. فيتم استحضار الراقصة.. والفرقة الموسيقية.. وكل هؤلاء المدعوين الذين يترنحون طربا فى كل الافلام المصرية.. وأيضاً، لكى تكون هناك زينات صدقى استكمالا لعناصر الكوميديا.. وهى هنا ضيفة شرف فى مشهد واحد ظريف فعلا.. فهى مطربة «الفرح» التى تعزف لها الفرقة الموسيقية مقدمة اللحن عشر مرات دون أن تفتح فمها

بكلمة.. ثم عندما تهم بالغناء اخيرا، تغنى بدلا منها بالطبع ليلى مراد بصوتها الجميل.. وهذا هو الهدف من المشهد كله..

وطبيعى أنه حين يحاول الفيلم استعادة خطه الجاد.. فإن دمه يصبح ثقيلا ومفتعلا.. فالعم الشرير سيد بدير يدبر جريمة أخرى لقتل الطبيب لمنعه من علاج «المجنونة»، وإلا فقد سيطرته على الثروة.. رغم أن القاتل المكلف بهذه المهمة هو رياض القصبجى الشرير التقليدى الضخم ذو الوجه المرعب، فإن محمد فوزى الرقيق النحيل يضربه (لا ندرى كيف)!! ويدخل البوليس فى اللحظة المناسبة كالعادة ليقبض على الأشرار ويكشف اسرار المؤامرة كلها.. وليحتضن محمد فوزى مريضته ليلى مراد التى شفيت تماما بالطبع، وسط ضحكات اسماعيل ياسين المباركة التى تطمئننا على أن «كل شئ تمام»، وأن الجميع سيعيشون فى سعادة طاغية! وكلها أشياء، كما نرى، ساذجة وخارجة على أى منطق.. ولكن لأن صانعيها كانوا ابرياء وظرفاء.. ولأنهم كانوا صادقين فى كل ما قالوه حسب منطقهم الخاص ورؤيتهم للسينما حينذاك.. فلقد احببناهم واستمتعنا بهم..

والأمر المذهل أننا مازلنا حتى الآن.. وبعد ٤١ سنة نحبهم .. فمن يصدق ؟..

– مجلة «فن» – السنة ٢– العدد ١٩ – ابريل – مايو ١٩٩٠.

الراقصة جداً .. والسياسى نوعاً ما!

فى فيلم **«الراقصة والسياسى»** سوف نندهش أن نجم الفيلم ليس هو نبيلة عبيد.. وإنما هو كاتب السيناريو وحيد حامد.. لأننا سوف نلاحظ حجم الجهد الهائل الذى بذله ليصنع فيلما من القصة القصيرة التى كتبها الراحل العظيم إحسان عبد القدوس دون أن يضع فيها فى الواقع مادة درامية تصلح لبناء فيلم.. بقدر ما ضمنها بعض مناقشاته الفلسفية التى غلبت على معظم أعماله فى السنوات الأخيرة للعلاقة بين راقصة ما بالمفهوم الأخلاقى السائد عن الراقصات.. وسياسى ما.. بالمفهوم السائد أيضا عن هذا النوع من الرجال الذين حين يركبهم النفوذ أو يركبونه.. يصبحون شخصيات شامخة وغامضة ممنوع الاقتراب من هالاتها التى تغشى البصر.. دون أن يحاول أحد أن يتبين حقيقة ما وراءها.

وبإختصار شديد فإنه فى مجتمعات العالم الثالث عموما.. إذا كانت الراقصة شخصية غير محترمة عادة أيا كانت فضائلها.. فإن السياسى هو شخصية محترمة بحكم القوة أيا كانت رذائله.. ولأن إحسان عبد القدوس كان فنانا بقدر ما هو صحفى.. فلقد كان منحازا دائما للفن بكل شخصياته وضد المنطق الشرقى الشائع.. وكان طبيعيا أن ينحاز فى هذه القصة للراقصة ضد السياسى.. ولكن من خلال ما يشبه «المناقشة» كما قلت للأفكار المجردة ولو على حساب الدراما..

ومن هنا تجئ صعوبة التصدى لقصة كهذه لتحويلها إلى بناء متواصل ومتماسك على مدى ساعتين.. وحيث كان على وحيد حامد أن يلتقط مجرد «خيط عام» لينسج من حوله مواقف وحكايات.. بل ويمكن القول أيضاً قضايا عامة.. حول موقف كل من *الراقصة والسياسى* فى حياتنا ومدى «*الغش*» الذى نمارسه جميعا فى تصورنا

الأخلاقى لكليهما.. بل وكان ذكيا -وخبيثا- بما يكفى أيضا ليربط مجرد المقارنة الأقرب للفلسفة المتهكمة كما هى عند إحسان عبد القدوس.. بأشياء ملموسة أكثر فى مجتمعنا الحالى ويكسبها سخونة لا تنقصها الجرأة حتى على المستوى السياسى.. وهو أقصى ما يمكن أن نتوقعه من فيلم قائم أساسا - ولا يستطيع أحد أن ينكر من صانعى الفيلم - على نبيلة عبيد.. وست رقصات!

عناوين الفيلم سيئة جداً من حيث الإيقاع حتى لا ندرى كيف وقع فيها مخرج متمكن حرفيا مثل سمير سيف.. فنحن نرى الراقصة سونيا سليم (نبيلة عبيد) تقود سيارتها فى شوارع القاهرة وهى تستمع إلى «كاسيت» يعلم اللغة الانجليزية فيما أعتقد .. ولو أن هذه المعلومة نفسها ليست واضحة تماما للمشاهد.. ثم قطع مفاجئ إلى لوحة عناوين بخط قبيح.. ثم العودة إلى الراقصة فى السيارة وهكذا بالتبادل.. وبلا وحدة أو تناغم صوتى أو «صورى» بين اللوحة واللقطة.. مع أن فن صياغة «التترات» هو مدخلك إلى الفيلم نفسه ومدى ذكاء أسلوبه.

مشهورة و.. شرسة !

ولكننا على أية حال وقبل أن يبدأ الفيلم نكون قد لاحظنا مدى أهمية هذه السيدة.. فالجماهير تحييها فى الشوارع.. إذن فهى مشهورة.. ثم هى قادرة على تلبية الطلبات الصغيرة لهذا الشخص أو ذاك.. إذن فهى «واسطة» واسعة النفوذ.. وفى المشهد التالى مباشرة نراها تمارس تمارينها الرياضية لتنشيط جسدها.. إذن فهى راقصة.. وهذا قدر القوة والنفوذ والاتصالات لدى هذا «البيه» أو ذاك المدير الذى تملكه أى راقصة!

فى بيتها الفخم الأقرب إلى القصر طبعا - إذا كان الموظف الصغير فى أى فيلم مصرى يعيش فى فيللا؟! - نلاحظ أن الراقصة التى يتلوى جسدها كقطعة العجين كل مساء يمكن أن تكون فى حياتها الخاصة وعندما تنغلق عليها الأبواب ولا تطالعها العيون.. شرسة جدا وحازمة وسليطة اللسان وبدون أى خرز أو «ترتر».. فما بالك إذا كان الرجل الوحيد الذى يمشى فى ذيلها دائما ويلبى كل أوامرها ونواهيها هو فاروق فلوكس الذى هو أقرب إلى سكرتيرها أو تابعها ورجل المهمات النظيفة والقذرة معا.. وهو حسب تصور السينما المصرية أيضاً ومنذ أيام حسن الإمام.. لابد أن يكون شخصا رخوا ومائعا مادام تابعا لراقصة.. مع أن المنطق أكثر أن

تلجأ الراقصة فى مثل هذه المهام لرجل يحميها أقرب إلى الفتوة أو البلطجى ..

ولمجرد أنها شاهدت فى التليفزيون بالصدفة ودون أن تصغى تماما.. مسئولا كبيراً أو وزيرا يقول كلاما كبيرا عن الجماهير والمعاناة وحشد الطاقات ومثل هذه الأشياء.. ولمجرد أنها تتذكر إنها رأت هذا الوجه من قبل - صلاح قابيل - فإن حياتها تنقلب رأسا على عقب منذ تلك اللحظة إنها تجند نفسها وسكرتيرها لمحاولة البحث عن هذا الرجل..

وفجأة نرى قصة أخرى تماما تقفز على الشاشة لتقطع الأحداث.. فهذا الرجل مسئول صغير فى جهة ما يجئ إلى الملهى الذى ترقص فيه سونيا سليم ويطلبها بأدب شديد لترقص أمام ضيف إفريقى معجب جدا بالرقص الشرقى. وسوف تأخذ أجرها كاملا.. ويتم التنفيذ بالفعل.. ولكنها تستلطف هذا الرجل المهذب «واسطة الخير» من أجل دعم العلاقات مع الشعوب الصديقة.. فلا بأس من أن تقضى الليلة معه.. لتكتشف فى الصباح ليس أنه قدم نفسه إليها باسم مزيف فقط.. وإنما اختلس من أجرها ألف جنيه أيضا.. ولهذا فلابد من الثأر!

جهاز مخابرات الراقصة !

وفجأة نعود إلى الحاضر لنكتشف أن هذه القصة التى رأيناها هى مجرد «فلاش باك» أى عودة إلى الماضى كما تذكرته الراقصة.. ولكن دون أى إشارة إلى هذا.

وتستطيع الراقصة أن تصل إلى السياسى.. ولكنه يرفض أى أتصال بها لأن مركزه الجديد لا يسمح.. ولكنها تحاصره حتى تجبره على العودة إلى فراشها مرة أخرى ومع فارق خطير لابد أن تحدثه عشر سنوات من عمر رجل مشغول بالتفكير فى «المهام الجسام».. وهى تلميحات جنسية يسمح بها الموقف ولابد منها بالطبع لتنشيط الفيلم والمتفرج معا.. كل هذا ونبيلة عبيد لا تكف عن الرقص بمناسبة وبدون مناسبة.. ورغم أنها ليست راقصة.. ولكن لمجرد أن الفيلم اسمه الراقصة.. فكأننا أمام فيلم تسجيلى عن النشاط الليلى لراقصة .. بل «والنهارى» أيضاً.. لأن عائلة رجل كبير أيضاً دعتها لقضاء شم النسيم فى عزبتها.. فأدت نبيلة عبيد رقصة كاملة فى عز النهار.. وفجأة سقطت تتلوى من الألم !

فى المستشفى اكتشفت الراقصة أنها أصيبت بمرض ما يمكن علاجه..

ولكنها اكتشفت أيضا أنه من بين السادة الكبار والصغار الذين يتهافتون على

خطب ودها وهى ترقص.. لم يزرها وهى مريضة رجل واحد.. واكتفوا بإرسال عشرات باقات الورد خوفا من الشبهة.. ولأن طفلين من زوار مريضة أخرى مجاورة دخلا حجرتها للإطمئنان عليها.. كانت هذه هى نقطة التحول فى موقفها من الحياة ومن العالم كله.. فقررت فجأة أن تتبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى على قطعة أرض اشترتها حديثا..

فأيا كانت منطقية الدافع أو التحول لدى مثل هذه الشخصية يظل حلمها هذا مشروعا وإنسانيا.. فما الذى يمنع راقصة فعلا من التبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى..

فى مشهد قوى جدا يكشف عن عنف وسخف المفارقة.. يرحب موظف عجوز وحقود وأصفراوى فى وزارة الشئون الاجتماعية التى لابد أن ترخص بمثل هذه المشروعات بالسيدة الأنيقة النبيلة ويشكرها بأدب منافق على كرمها وأريحيتها.. ثم لا يكاد يعلم أنها راقصة حتى ينقلب إلى النقيض ويكشر عن أنياب الشرف والفضيلة.. ويسمح لنفوذه بأن يحرم فعلا يتامى الأطفال من مأوى يمكن أن يحميهم من جوع وبرد الشوارع.

. ويضرب الفيلم قيم المجتمع المنافق فى الصميم.. وبجرأة يعرى فيها كل شئ.. فالبعض قد يرحب بنقود المخدرات.. ولكنه يشمئز من نقود الرقص..

مسألة مبدأ!

وتكبر الحكاية فى مخ الراقصة.. فتصمم على بناء الملجأ بأى شكل.. لم تعد المسألة مجرد لحظة ضعف أمام الأطفال.. وإنما محاولة لانتزاع آخر ما تبقى من كبرياء الراقصة كآدمية فى النهاية.. غير معقول أن يرفض منها الآخرون حتى محاولة صنع شئ طيب.. بينما هم جميعا يصنعون الأشياء الشريرة والمبتذلة ومن خلالها هى شخصيا كما عجنتهم وخبزتهم وهم يركعون تحت ساقيها الراقصتين.. فأى قدرة على النفاق.. وأى خداع بالمظاهر.. أنها تحاصر السياسى لكى يمرر مشروعها الإنسانى بنفوذه.. ولكنه يتهرب منها كما الجرب أمام الناس.. لكن من وراء ظهر الناس.. ممكن فى ليلة حظ.. وهى تواجهه بحقيقته وأنه راقص مثلها ولكن فقط على حبال مختلفة.. وهو يظهر فى التليفزيون مثلها.. ولكن فقط ليسمعه الناس ولا يصدقوه.. بينما لا يتورع هو عن استخدام نفوذه لمنع هذا الخير ولو بالقبض

عليها بلا سبب.. ومع ذلك فصورة المجتمع «الوجيهة» تضعه هو فى الصدارة وتنبذها هى وإن لم يمانع فى الاستمتاع بها كلما تيسر وفى السر..

والراقصة التى تصفع هذا المنافق عندما تفرض مشروعها الإنسانى من خلال رجل آخر يرأس هذا المنافق المدعى. فهناك دائما من هو أكبر وبنفس الأسلوب الذى يمكن أن يفتح الأبواب لأى راقصة. تصبح هى البطلة التى نؤيدها بشدة لأنها صفعت لنا هذا النفاق.

فهناك موقف فلسفى واجتماعى وربما سياسى أيضا كما نرى.. ولكنه موقف ثابت بلا تطور لأنه تنقصه الدراما الحقيقية التى لابد لها من التطور والتحولات.. ورغم كل ما بذله وحيد حامد ليصنع منه موضوعا ساخنا.. يفيض بالحيوية والسخرية والنقد اللاذع الذى يغرينا بالمتابعة ومن خلال حوار مركز ولاذع شديد الوخز..

وإن كانت مسألة «المذكرات» التى قررت الراقصة فى نهاية الفيلم أن تكتبها لتفضح فيها الجميع على عادة بعض «سيدات» هذه الأيام.. كانت تصلح لأن تكون هى البداية التى تنطلق منها كل التحديات.. وهو فيلم محترم رغم أن به خمس أو ست رقصات كاملة ليس لها مبرر إلا أن الفيلم اسمه الراقصة.. ولمجرد أن نبيلة عبيد أرادت أن ترقص بسبب وبلا سبب.. فما لا تكسبه بالقصة تكسبه بالرقص.. ولكنها كممثلة كانت فى أحسن حالاتها لأنها كانت صادقة بقدر فهمها لهذه الأجواء.. ولم يزعجنا إلى حد التقزز إلا شخصية التابع الخليع التى كادت أن تقلب أمعاءنا فى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.

- مجلة «كل الناس» - ٢٨/٥/١٩٩٠.

«سفير جهنم»
افكار يوسف وهبى الشيطانية
صنعت سينما جيدة من ٤٥ عاما !

يظل يوسف وهبى حتى الآن إحدى الظواهر المهمة جدا فى الفن المصرى التى تستحق جهدا هائلا فى دراستها، لمحاولة معرفة تاثيراتها فى المجالات العديدة التى مارس فيها مواهبه العديدة بين المسرح والسينما كممثل ومؤلف ومخرج، فى وقت واحد .. صحيح أنه كان هناك دائما هذه النماذج «للفنان الشامل» بالتعبير الذى اصبحنا نعرفه الان، بسبب ظروف الفن فى مصر فى تلك البدايات المبكرة، وحيث كانت المواهب المتخصصة بكل من هذه الفروع نادرة .. فكان الفنان الطموح يضطر لاقتحام كل هذه المجالات بنفسه. ولكن .. يظل يوسف وهبى حالة خاصة ونادرة – الى حد ما – فى الجمع بين مغامرة المسرح والسينما ليكون «مدرسة» مميزة لها اسلوبها وتقاليدها فى المسرح .. مازالت تأثيراتها – ربما ممتدة فى المسرح المصرى حتى الآن .. ثم ليكون – وبالقدر نفسه تقريبا – اسلوبا خاصا وقويا ايضا حينما تحول إلى مؤلف ومخرج وممثل سينمائى كان له تلاميذه فى السينما المصرية احيانا. وحتى الان .. ويكفى ان نعلم مثلا ان مساعد المخرج فى فيلمه الذى نتحدث عنه اليوم كان حسن الإمام، الذى وان كان قد رحل عنا منذ قليل، فهو من دون شك ترك بصمات واضحة على منهج السينما المصرية كلها (فى تناول الناس والأشياء) .. بصمات أقوى من أن يتحدث عنها أحد ..

ولم يكن حسن الإمام، على كل حال وحده الذى خرج بالتأكيد من معطف يوسف وهبى ..

و«سفير جهنم» فيلم من الأفلام الشهيرة جدا فى مدرسة يوسف وهبى السينمائية لا تذكره بالتأكيد الاجيال الحالية وربما لم تسمع عنه .. ولكنه، احدث دويا ضخما حين عرضه عام ١٩٤٥ .. وهو تاريخ غير عادى لابد من أن يذكرنا بأنه العام الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية .. وبعد ست سنوات من الدمار الذى طاول العالم كله .. وهنا، قد لا نجد غرابه فى الافكار التى قدمها يوسف وهبى فى «سفير جهنم».

وعلى الرغم من أن «جهنم» ربما كانت العالم الواقعى الذى عايشته الامم بالفعل تحت قسوة نيران الحرب الثانية، الا ان يوسف وهبى يستوحى بوضوح فكرة فيلمه من اسطورة «فاوست» - الرجل الذى باع روحه للشيطان مقابل وعد بسعادة لا يمكن ان تتحقق بالطبع وتنتهى الصفقة بخسارة الرجل للروح والسعادة معا، وبإنتصار الشيطان وحده، وهو مغزى خلقى شائع تناولته فى العالم كله كثير من الفنون عن الأسطورة نفسها، ولكن يوسف وهبى - المؤلف والمخرج والممثل - اضاف إلى الفيلم المغزى الخلقى المصرى، أو الشرقى عموما والذى كان مطلوباً تأكيده فيما يبدو عند الناس فى ذلك الوقت- وحتى الان كما يظهر فى الواقع - وهو ضرورة الرضا «بالمقسوم» باعتبار أن الارزاق يتم تقسيمها بين البشر بحكمة خاصة لا تصح مناقشتها اصلا .. فضلا عن التمرد عليها .. وبالتالى فإن على الفقير مهما تضور جوعا ان يرضى بما قسمت الاقدار له .. وليته ايضا يقبل يديه وجها لظهر ولا يطمح فى أى تغيير، أو حتى مزيد من سعة الرزق، أو مجرد المحاولة من أجل أى قرش زيادة، أو حياة اقل قسوة ..

ولأن يوسف وهبى كان أحد العباقرة الذين وضعوا ايديهم - مبكر جدا - على نوع الافكار والاخلاقيات التى ترضى الوجدان المصرى البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس - القناعة كنز لا يفنى - بذكاء شديد جدا، سواء فى «سفير جهنم» او فى العديد من أعماله الاخرى - ثم اصبحت هذه المدرسة راسخة فى الفيلم المصرى بعون الله .. فليس عليك ان تشكو، لأن حالك يمكن ان تكون اسوأ لو تمردت وأنت بالتأكيد احسن من غيرك بالتأكيد .. «ومن شاف بلاوى الناس هانت عليه بلوته» فالمهم راحة البال ورزق العيال ودوام الصحة .. فليس فى الامكان ابدع مما كان يابن أدم يا نمرود.

السيد سفير جهنم

ولنتعرف الان الى السيد «سفير جهنم» مباشرة .. يدهشنا منذ البداية أن يوسف وهبى يستخدم فى ذلك الوقت المبكر – عام ١٩٤٥ – بعض أساليب السينما المبكرة .. فهناك مقدمة اصبحت تعرف فيما بعد Avant titre اى ما قبل عناوين الفيلم نفسها .. وفيها نرى سيدة تقرأ كتابا فتسألها ابنتها الطفلة : «بتقرى أيه يا ماما» فتجيب الأم :

– دى رواية من تأليف يوسف وهبى .. عارفاه ؟

– ممثل السينما ؟

– ايوه ..

ثم يبدأ صوت الأم يروى «دى رواية عن استاذ فقير كان فى مدرسة اهليه» .. بينما تدخلنا الصورة إلى قصة هذا الاستاذ الفقير مباشرة تدخلنا لافتة تقول : «مدرسة الذمة الاهلية بالمتولى» وهو اسم أحد احياء القاهرة الشعبية القديمة ..

ولكننا قبل ان نسترسل مع الاحداث لابد من أن نشير إلى أن «أبطال الرواية»، كما نرى اسماءهم على الشاشة وامام كل منهم اسم الشخصية التى يؤديها .. يوسف وهبى .. ليلى فوزى .. فردوس محمد .. امينه شريف .. هاجر حمدى .. فؤاد شفيق .. والمطرب القديم عبد الغنى السيد .. ثم من المواهب الشابة حينذاك : محمود المليجى .. وفاخر فاخر .. ومعهم محمد كمال المصرى الذى كان يلعب الشخصية الكوميدية الشهيرة «شرفنطح» .. بالاضافة الى عبد المجيد شكرى الذى تردد اسمه لبعض الوقت فى تلك الافلام المبكرة ثم اختفى بعد ذلك ..

أما القصة والإخراج والتمثيل فينسبها يوسف وهبى لنفسه طبعا .. ولكن مع لقب «بك» والانتاج «لنحاس فيلم» وهى شركة كانت شهيرة جدا ونشطة، بل وتملك الاستديو الخاص بها أيضا والمعروف باسمها، وهو أحد الاستوديوهات القليلة جدا التى مازالت باقية لدينا حتى الان ولكن باسم «استديو النيل» دون ان نعرف من الذى منح نفسه الحق فى ازالة اسم من فترة الريادة فى السينما المصرية وكأنه يستطيع أن يطمس التاريخ ؟

وقد يكون مهما ايضا من مراجعة عناوين الافلام القديمة ان نكتشف ان عناصر كثيرة من العمل السينمائى كانت فى يد الاجانب .. فالتصوير في «سفير جهنم» كان لسامى بريل .. والديكور لروبرت شارفنبرج «بالاشتراك مع المصرى جعفر والى» ..

ولمهندسى الصوت : هاليبليان وكريكور .. (واضح أنهما من الارمن) ورئيس قسم الكهرباء أرام ماراليان وهو أرمنى ايضا .. اما مدرب الرقص فهو ايزاك ديكسون، وهو اسم يتردد كثيرا فى أفلام تلك الايام وربما حتى الخمسينيات .. وهو المسؤول الاكبر عن ارساء تقاليد الرقص التى كانت جزءا أساسيا من بناء الفيلم المصرى لفترات طويلة، وعن ابتكار هذا المزيج الغريب من الرقصات الغربية التى كانت تقوم بها فتيات من اصل اجنبى غالبا من المقيمات فى مصر أو من فتيات الفرق الاجنبية التى كانت منتشرة فى ملاهى القاهرة وهى رقصات كانت تقليدا ساذجا لبعض فنون الرقص الغربى الشائعة حينذاك .. ولكن الغريب أن يكون ايزاك ديكسون هذا الذى لا أعرف شيئا عن اصله، كان متمصرا بما يكفى لكى يصمم ايضا الرقصات الشرقية أو «البلدية» التى كانت تصاحب دائما المطرب أو المطربة فيما كان يسمى بالاستعراض الذى يقدم غالبا فى «الكاباريه» الذى لابد من وجوده لكى يلجأ اليه البطل «ليسكر»، أو لينسى احزانه أو لتحاك فيه المؤامرات التى لها علاقة ما بموضوع الفيلم ..

ويقوم بالمونتاج فى «سفير جهنم» البير نجيب الذى كان أحد أساتذة المونتاج المميزين فى تلك الفترة .. بينما تأليف الموسيقى لإبراهيم حجاج الذى كان اكثر فنانى هذا المجال اقترابا من الاسلوب العلمى السليم، ومن فهم الدراما السينمائية ووضع الموسيقى المناسبة لها، حيث نكتشف فى «سفير جهنم» ان الموسيقي هى بالفعل من افضل عناصره ..

اما الاغانى فالفها بيرم التونسى وعبد العزيز سلام .. ليلحنها السنباطى والقصبجى .. وتمت كتابة الاسمين هكذا فقط .. باعتبارهما «نارا على علم» .. ومعهما عبد الغنى السيد الذى كان مطربا شائعا جدا حينذاك، (وممثلا احيانا) ولكنه فشل جدا كما يتضح من هذا الفيلم .. ثم محمود شريف – من دون «الـ – الذى يبدو انه كان مازال ملحنا ناشئا حينذاك ..

ولكن أسم بيرم التونسى مؤلفا للأغانى يوحى بان هذالم يكن دوره فى الفيلم فقط.. فلابد من أنه شارك أيضا فى كتابة الحوار الذى ينسبه يوسف وهبى لنفسه لأن تجربة الحوار فى «سفير جهنم» هى تجربة فريدة، حيث كان كله مسجوعا بما لا يمكن أن يصوغه الا شاعر .. ولنسمع مثلا هذه العبارة التى تصف بطل الفيلم فؤاد شفيق والتى هى مفتاح الاحداث كلها بعد ذلك: «فيه راجل غلبان .. من عيشته

طهقان .. ابنه بيرجع سكران .. ومراته بتشتكى المصران .. وبنته حالها فسدان .. واسمه رمضان .. ومن الدنيا كفران! »

والموضوع باختصار أن هذا الرجل التعس الذى يعانى كل هذه المشاكل هو رمضان عبد الخلاق (فؤاد شفيق) المدرس فى مدرسة «الذمة» الأهلية الذى يصطدم بناظر المدرسة (شرفنطح) لأنه اعطى درجات منخفضة لتلميذ جاهل مدلل، ولكن الناظر يوبخ المدرسين بعنف لأن هذا التلميذ هو ابن على خاطر باشا الثرى الأمثل الذى يمنح اعانة للمدرسة .. فما هى المشكلة أذن فى أن يكون ابنه جاهلا يكتب أن مكتشف اميركا هو ديلسبس .. وأن الذى بنى هرم خوفو هو جريتا جاربو ؟!

بعد هذه البداية القوية يدخلنا الفيلم مباشرة الى موضوعه .. حيث يصادق المدرس المسكين شحاذا فى الشارع يطلب منه حسنة .. «مليم أو نكلة» .. وهى العملات القديمة الجميلة التى كان لها شان من ٤٥ سنة .. فإذا بالمدرس هو الذى يطلب صدقة من الشحاذ شاكيا له من أن مرتبه الذى لا يزيد عن «اربعة ملاطيش» – أى جنيهات – لا يكفيه شيئا لينفق على زوجته وابنيه !..

يدخل يوسف وهبى دائرة «الفانتازيا» على الفور حين نرى الشحاذ يبلغ «مولاه سفير جهنم» بعثوره على هذا الانسان التعس الذى ضاقت به الحياه ... والذى يصلح صيدا هائلا للشيطان .. فإذا بنا فى «مغارة» غريبة غامضة وقد تجسد فيها «سفير جهنم» الذى هو يوسف وهبى شخصيا فى الشكل التقليدي للشيطان .. المخلوق كريه الوجه ذو القرنين فى قمة رأسه !

وسأل يوسف وهبى الشحاذ عن هذا المدرس الغلبان :

– وساكن فى أى مكان ؟

– فى حارة شق التعبان ..

ويتمتم يوسف وهبى مخاطبا نفسه: «طيب يا ابليس .. بكره زورهم .. دول متاعيس ..»

فى بيت أسرة المدرس رمضان افندى عبد الخلاق (فؤاد شفيق) نتعرف الى الزوجة (فردوس محمد) التى تشكو من كل أمراض العالم دون أن تملك بالطبع اجر الطبيب ولا الدواء .. والابنة الشابة عفاف (امينة شريف) التى تطمح الى حياة افضل ولو بالزواج من ثرى عجوز فى عمر جدها .. ثم ابنه الشاب الذى مازال تلميذا (فاخر فاخر) والذى سقط هو ايضا فى هوة الفساد والخمر وفى احضان

راقصة الكبارية سنية (هاجر حمدى) .. كى نكتشف ان البيت مجرد جحر حقير ..

ووسط هذه الأزمات المستحكمة، يبرز يوسف وهبى عنصر الدين فى شخص الشيخ جاد المولى (لطفى الحكيم) الذى ينصح المدرس البائس بالتمسك بأهداب الصبر والايمان : لا تفقد الإيمان .. ولا تصغ لاغراء الشيطان..» وهنا يبلغ اليأس بالمدرس أن يصرخ فى الشيخ : «فين هو ده الشيطان .. وأنا ابوح له بالعصيان ؟».

وعلى الفور يظهر له الشيطان يوسف وهبى من خلال سحب النار والدخان والقهقهة المجلجلة .. فهو يمشى بين بيوت فى (ماكيت) صغير مصنوع بمهارة .. ويسأل : «مين ده اللى بيندهلى ؟»

هنا نكتشف انه فى هذا الوقت المبكر – عام ١٩٤٥ – لم تكن السينما المصرية تتردد وبوسائلها البدائية فى استخدام الحيل من خلال المزج بين صورة وصورة ... أو الاختفاء والظهور المفاجىء ..

ويعلن الشيطان سيطرته على بيت رمضان افندى المدرس .. الذى يكتشف فى الصبح هرب ابنه وابنته الي عالم الشر .. ووسط هلع الوالدين يظهر الشيطان يوسف وهبى ولكن فى شكل «كونت» انيق يعرض عليهما مبلغا لا يخطر على بال : مليون جنيه .. وهو ما يساوى بارقام تلك الايام مائة مليون على الاقل ..

والحجة الغريبة التى يبرر بها الشيطان هذه المنحة المذهلة .. هى أن رمضان افندى له شقيق اسمه شعبان – لاحظ الاسماء الدينية – هاجر إلى أمريكا ومات تاركا لأخيه هذا المبلغ الرهيب .. ويقدم الشيطان نفسه باعتباره «باهر عرفان» وكيل أعمال هذا الأخ الراحل .. ثم يشترط على رمضان قبل تسلم هذه الثروة أن يتبعه .. لأن أخاه شعبان «كان واخدا عهد على الشيطان» .

ووسط ديكور غريب وجو ضبابى أغرب يذكرنا باجواء مدرسة السينما التعبيرية الالمانية التى ازدهرت فى الثلاثينيات وكان ابرز افلامها **«مترو بوليس»** .. يغنى يوسف وهبى – الشيطان – اغنية غريبة مثيرة يصرخ فيها وسط السنة النار والدخان :

«لهب .. لهب .. لهب ..

بنى أدم هو اصل الشغب ..

اصب عليه جام الغضب ..

ثم يبث الحياة فى تمثالين لشاب وفتاة، فإذا بهما يصبحان عبد الغنى السيد

وليلى فوزى .. فهذان هما «تلميذا الشيطان» أو أداته لاغراء فرائسه : بملذات الشباب والحب والحياة الرغدة.. عبد الغنى السيد المطرب المعروف ايامها والذى يفترض الفيلم انه «الشاب الوسيم» الذى يتولى اغراء الزوجة العجوز فردوس محمد لتنقلب على زوجها.. وليلى فوزى التى كانت شابة ممشوقة القوام وذات وجه جميل لتتولى اغراء الاب فؤاد شفيق.. والشيطان يسمى هذين الشابين : ايدى اليمين وايدى الشمال.. تنفذوا أمرى فى الحال.. ياالله قوام كونوا جاهزين.. شامم ريحة بنى أدمين ..».

وينقلب الفيلم على الفور ببطليه التعيسين اللذين لم يذوقا من قبل اى طعم للسعادة .. إلى عالم الاحلام الجميلة .. قصر فخم .. ملابس حديثة ... فتيات جميلات .. ويتولى الجميع تنظيف وتلميع الأب والام من خلال موديلات الملابس والماكياج وتصفيف الشعر .. ويبدأ المدرس التعس يحقق احلامه فى غمضة عين، فيتمنى قصرا، فيجهز للتو امامه قطعة قطعة (بالتروكاج) .. وهو تحايل سينمائى للتصوير المتقطع (أى كل «كادر» على حدة) لتبدو الجمادات كأنها تتحرك بأستخدام كاميرا خاصة بالخدع ..

الافطار اللذيذ اصبح ينتقل بعربة السرفيس «الخوجاتية» إلى فراش المدرس الغلبان الذى اصبح «بك» .. بينما فرقة موسيقية كاملة من الفتيات (الحور العين) تعزف له .. ونكتشف بينهن سميحة توفيق التى أصبحت ممثلة معوفة بعد ذلك.. كما نكتشف مدى سخاء الانتاج السينمائى حينذاك فى الديكورات الفخمة واعداد الكومبارس التى بلا حصر، والى حد تقديم استعراض كبير على قرص دوار .. وهى امكانات اصبحت تعجز عنها السينما المصرية الآن بإنتاجها الفقير التخيل الذى يسيطر عليه تجار يريدون ان يكسبوا دون ان ينفقوا ..

حفل تعارف يقيمه الشيطان يوسف وهبى الذى يدعى انه «باهر عرفان» الذى اصبح الان وكيل اعمال رمضان عبد الخلاق .. يقدمه إلى «عليه القوم» .. فهذا «رجب بيه الخنفشارى» الذى «اغتنى من بيع الفسيخ» .. وهذا «خليل الخشن» الذى «كان بيشترى صناديق السلطة» .. وهى عملية يبدو أنها كانت تحقق ثراء كبيرا ايام الاحتلال الانجليزى ومن «بيزنيس» الحرب الثانية .. وذاك «عبد العزيز حمدى» الذى «كان يبيع الابر فى السوق السوداء» .. وهى عمليات متاجرة وتهريب خلقت فعلا فى تلك الاثناء طبقة اصبحت تعرف «بأغنياء الحرب» ..

ويتقدم احد رجال الاعمال من «رمضان بك» ليطلب منه مائة الف جنيه يساهم بها فى صفقة ما .. وتكتمل المفارقة بأن يظهر فجأة فى هذا الحفل ناظر «مدرسة الذمة الأهلية» – محمد كمال المصرى أو شرفنطح – وقد انقلبت الاوضاع الان فاصبح هو الذى ينافق مدرسه القديم الذى طرده، لكى يتبرع بمنحة للمدرسة .. وعندما يتبرع له رمضان بك بألف جنيه – وهو مبلغ هائل أيامها يهتف له الناظر مهللا: «يحيا مؤلف كليلة ودمنة .. ومكتشف استراليا .. وأمريكا كمان !».

وعلى خط أخر، يواصل الشاب الوسيم عبد الغنى السيد عملية ايقاع الزوجة فردوس محمد فى حبائله مدعيا انه يحبها.. فإذا به يكرر «مشهد الشرفة» المعروف عند شكسبير مغنيا تحت شرفتها :

«انا روميو .. وانتى جولييت ..
من شوقى جيتك للبيت ..
من بعد مادخت ولفيت ..
على اتخن منك ما لقيت».

وعلى الرغم من عنصر السخرية الواضح من ضخامة حجم فردوس محمد فى هذا الغزل الكوميدى .. الا أنها تبدو سعيدة جدا .. لأنها تصدقه .. ويستمر العاشق يسخر منها هكذا :

«دراعاتك تحضن اوتوبيس ..
وعيونك تطفى الفوانيس ..
ورقبتك شفشق بنور ..
وخدودك وقت التواليت ..
تتلمع بصفيحة زيت !»

وبينما تضحك فردوس محمد المنتشية بجمالها .. يعلق يوسف وهبى بحكمته المعروفة: «المال ده مستعبد الأمم .. والناس بتعبده زى الصنم .. والكل وراه فشر الغنم !» .. ويبدو ان هذا هو المفتاح الخلقى للفيلم !

نتتبع بعد ذلك مصير الشاب والفتاة ابنى المدرس الفقير اللذين بدأت منهما أول شرارة للتمرد على أوضاعهما التعسة .. وهنا يدخلنا يوسف وهبى بعبقريته فى صنع المآسى .. فى متاهات غريبة يصلح كل منها فيلما مستقلا .. فالابن «فريد» – فاخر محمد فاخر – يعشق الراقصة «سنية» – هاجر حمدى – فلا يغادر الكباريه ..

فإذا بالشيطان يوسف وهبى يغدق عليها الأموال حتى تتخلى عن الشاب الولهان، فيقنعه الشيطان نفسه بالقاء قنبلة على الراقصة والكباريه لينتقم .. فيقبض عليه ويحكم باعدامه ...

أما الفتاة «عفاف» – أمينة شريف – فتتزوج من الثرى العجوز الذى فى عمر جدها من أجل أن تعيش حياة رغدة .. فإذا بابنه الشاب «محمود المليجى» يقع فى حبها .. ونقع فى هذا الصراع المدمر الآثم : الابن الذى يخون اباه مع زوجته التى هى في مقام أمه !.. ولا يدرى أحد كيف كانت تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن كل هذه الكوارث والفواجع والخيانات شديدة التعقيد .. ويتنكر الشيطان فى ثياب الطبيب المعالج للزوج العجوز المريض الذى يقنع زوجته الشابة وابنه بزيادة جرعة الدواء له وحتى يموت من اجل الفوز بثروته .. ويبلغ عنهما البوليس فتذهب الابنه «الزوجة» إلى مستشفى الأمراض العقلية ..!

وبينما يكون الأب فؤاد شفيق نفسه غافلا عن كل هذه الكوارث التى تحدث لإبنيه .. تنسج ليلى فوزى تلميذة الشيطان حبائلها من حوله فتغنى له كلاما عبيطا من هذا النوع :

«يا سامبتيك .. انا واقعة فيك ..
يعجبنى فيك أنك ظريف ..
وجهك سمح دمك خفيف ..
شربات قوى شكلك لطيف !»

ويخسر الأب امواله علي مائد القمار بينما يستدرجه السماسرة اليهود «مسيو ليشع» و «مسيو ليفي» إلى خسارة ما تبقى منها فى مضاربات البورصة ! .. وهنا لا بد، وكعادة السينما المصرية، من أن تتوالى كل أنواع المصائب مرة واحدة .. إن يوسف وهبى يبلغ المدرس أن الثورة قامت فى البرازيل وقرر الحكم الاشتراكى الجديد مصادرة كل املاك اخيه المهاجر هناك !.. وفى الوقت نفسه تنهب ليلى فوزى ما تبقى فى خزانته وتهرب مع عبد الغنى السيد الذى يسرق بدوره ما فى خزانة فردوس محمد .. وهنا بعد انتهاء دورى تلميذى الشيطان يعيدهما مرة أخرى إلى تمثالين ويحطمهما .. ثم يجيء من الريف خبر غرق ارض المدرس وسقوط قنبلتين على عمارتين يملكهما على كورنيش الاسكندرية!. كل هذا فى وقت واحد وربما فى مشهد واحد .. ويتخلى الجميع عن المدرس الثرى بعد ما فقد كل شيء فلا يجد الآن

من يقف بجانبه أو يرد حتى على تليفونه .. فكيتشف الخطا المأسوى الذى وقع فيه من البداية : «أنا حلفت باطل على القرآن» .. ويواجه وكيل اعماله يوسف وهبى بهذه الحقيقة .. ويتمتم نادما بهذه الآية القرآنية : «قل هو الله احد .. الله الصمد .. لم يلد ولم يولد.. ولم يكن له كـفـوا أحـد».. ويذعـر يوسف وهبى من آيات الله التى هى السلاح الوحيد الذى يهدده ويكشف سره.. فيعود الىٰ حقيقته ويرتد شيطانا ذا قرنين يحاول حرق كل شيء قبل ان يحترق .. فيصرخ فى المدرس : «الشيطان هو ضميرك» وينهال عليه بسوطه صارخا فى هياج وهو يدمر كل شيء وينفث النار فى أركان القصر .. فما جاءت به الرياح .. تعصف به الرياح ! .. وبينما يطير الشيطان إلى سماوات الجحيم التى جاء منها، صارخا فى هيستريا، يهرب المدرس المذعور فى سيارته محاولا النجاة بحياته على الاقل وبعدما فقد كل شيء .. ولكنه يلاحظ أن سائقه يقود السيارة بجنون فيصرخ فيه ان يتوقف .. فإذا به يكتشف ان السائق هو الشيطان شخصيا .. فيقرأ عليه «آية الكرسى» التى تبدده إلى هباء منثور ..

ووسط هذا الجنون كله .. ينقلب المدرس عن سريره الى الارض .. واذا بالموقف نفسه يحدث لزوجته فردوس محمد وابنيه أمينة شريف وفاخر فاخر .. ويستيقظ الأربعة من كابوس واحد، هو هذا الفيلم نفسه بكل ما حدث لهم فيه .. فيقررون التوبة عن كل احلام الثراء والخروج من دائرة الفقر إلى ما هو أفضل .. ويكون **«سفير جهنم»** هو الدرس الذى تلقوه مع كل المشاهدين .. فحذار من التمرد والا وقعتم كلكم فى حبائل الشيطان واصطليتم فى سعير الجحيم كما حدث لأبطال هذه الرواية .. وكأنه ليست هناك أحلام اخرى بحياة افضل اكثر تواضعا ومعقولية .. وأكثر إمكانية لتحقيقها فى الواقع دون أن يكون الاختيار الوحيد هو : إما الفقر المدقع .. وإما الثراء الأسطورى .. ولكن كانت هذه هى الافكار التى تحملها السينما المصرية للناس والتى من المستحيل مناقشتها بالعقل حينذاك .. وربما حتى الآن !

ولكن تبقى «لسفير جهنم» قيمته وجرأته على تقديم سينما مختلفة.. ومتقنة الصنع على الأقل !

- مجلة «فن» - السنة الثانية - العدد ٢٠ يونيه ١٩٩٠.

«سمع هس»

يستحق فيلم **«سمع هس»** أن اقطع سلسلة رسائل مهرجان كان من أجل الكتابة عنه أو على الأقل أن نضعه بينها بشكل ما.. مادام حظه الغريب شاء أن يبقى حبيساً في العلب ما يقرب الآن من عامين.. ثم لا يجد فرصة للعرض إلا في هذه الظروف الشاذة التي تبدو كلها وقد تحالفت ضده.. فهذه أولا ذروة الموسم الميت حيث الحر القاتل والثانوية العامة والسوق الراكد وضريبة المبيعات.. ثم هي ثانيا فترة ما قبل العيد والمضروبة، حيث يحجم أي منتج ذكي عن عرض فيلمه.. ثم جميع نقاد مصر ثالثا «متورطون» في سلسلة موضوعات عن مهرجان كان وأفلامه التي لابد أن يحدثوا قراءهم عنها رغم أن «سمع هس» – لولا البخت – أفضل من كثير جدا منها.. فلا يستطيع حتى المتحمسون جدا له أن يدعموه قليلا ويلفتوا نظر المشاهد الذكي والذواقة على الأقل.. ورغم أنني شخصيا لا أعتقد كثيرا في قدرة الناقد المصري أيا كان نفوذه على التأثير في أي فيلم سلبا أو إيجابا.. في هذه الظروف المتدهورة جدا للسينما المصرية والمتفرج المصري نفسه والتي علينا أن نعترف بها ونواجهها بصراحة.. إلا أن فيلم «سمع هوس» هو من الأفلام التي تستحق أن يدعمها النقاد وحتى لو اتهموا بالدعاية المجانية لها.. لأن جزءا من مهمة الناقد الجديدة هو الدعاية للأفلام الجيدة والتيارات المتقدمة في السينما.. لأنه يستهدف هنا متعة المتفرج نفسه ورفع ذوقه وليس صالح المنتج..

ولست انكر من البداية حماسي الشديد وإلى درجة الإنبهار بالثنائي الشاب ماهر عواد كاتبا للسيناريو وشريف عرفة مخرجا ومنذ فيلمهما الأول **«الأقزام قادمون»** ثم **«الدرجة الثالثة»** رغم أخطائه التي افقدته كثيرا من النجاح كان يستحقه.. فهذا

ثنائى فنى متفاهم بالمعنى الكامل.. كاتب موهوب يملك الخيال الجرئ الجميل والصياغة الفنية الممتعة لأفكار كبيرة.. ومخرج موهوب بنفس القدر ومدرك تماما ومتمكن من لغة السينما وقادر على تحويل خيال زميله وأفكاره إلى سينما مدهشة.. والأثنان لون أو روح أو «نفس» جديد تماما وشاب وشديد الجرأة والطموح فى السينما المصرية.. اعتبرهما فى تقديرى المتواضع أهم إضافة للسينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. أو هما على الأقل رافد من أجمل وأجرأ روافد السينما الشابة أو الجديدة التى بدأت تتعدد فى مصر هذه السنوات ولكن بينما كان بعضها يغامر على مستوى الشكل والآخر على مستوى المضمون.. كان هذا الثنائى – وفى تقديرى أيضاً الذى لا أفرضه على أحد – يغامر ويجرب ويجدد فى كل مفردات السينما وهو ما تحتاج إليه أفلامنا التقليدية العجوز المتكلسة بشدة حتى لو لم تنجح التجارب تماما..

والفكرة فى **«سمع هس»** هى تنويعة جديدة على نفس فكرة قمع الكبار للصغار واستيلائهم على حقوقهم فى **«الأقزام قادمون» و«الدرجة الثالثة»**.. فهنا أيضاً مطرب كبير جداً وفخم عريض المنكبين جهير الصوت قوى البنية لامع الوجه ماشاء الله.. متفتحة أمامه جميع قنوات الغناء والزعيق فى الميادين والسيارات وفوق الكبارى وتحتها فى مراكب على النيل.. ولكنه يستولى على أغانى الآخرين عن طريق «لاعب بيانولا» يسرح فى الشوارع ليبحث له عن الألحان الجديدة على أفواه الضعفاء المغمورين.. وهكذا ومن خلال حلقات قهر وغش متوالية يصل إليه لحن شعبى بسيط جدا وعصرى يغنيه الصعلوكان «حمص» و«حلاوة» فى الأفراح والموالد الشعبية.. وبسرعة بهلوانية وفى مشهد عبقرى يتحول هذا اللحن البسيط البرىء فى انشودة وطنية يتغنى بها المطرب الكبير الأرجواز فى الميادين وتحت الكبارى على النحو الذى نراه أحيانا فى التليفزيون والذى يذكرنا بوقائع كثيرة حقيقية.. وعبثا يحاول الفنانات الشعبيان بعد ذلك إثبات حقهما فى اللحن فى مواجهة مجتمع الكبار الأقوياء القادرين على تزييف وشراء كل شىء وكل احد..

ولكن هذا تلخيص خائب جدا «لسمع هس» لأنه من الأفلام التى لا تحكى شيئا فى الواقع لأنه يخرج عن إطار الحدوتة التقليدية التى تعود عليها المشاهد المصرى وربما كانت هذه إحدى نقاط مقتله.. فهو عمل سينمائى خالص وجوده الحقيقى والوحيد هو على الشاشة.. حيث يقدم لمشاهده حتى العادى جدا قدرا هائلا من

المتعة والبهجة وحركة الشباب المتدفقة والحية بل والرقص والغناء والكوميديا الساخرة أيضاً حين يستعيد الفيلم بذكاء بعض التقاليد القديمة الجميلة للسينما الاستعراضية بل ولأفلام إسماعيل ياسين والنابلسي وزينات صدقي أحيانا.. ثم هناك أيضاً اقصى جهد فنى متميز ومختلف للنجمين الشابين ممدوح عبد العليم وليلى علوى ولأحمد بدير وحسن كامى وأحمد عقل وسهير البارونى وموسيقى عبقرية لمودى الإمام وتصوير محسن أحمد ومونتاج عادل منير وديكور رشدى حامد وكل منهم فى أحسن حالاته.. فما هو المطلوب أكثر من ذلك لجمهور لم يعد يتقبل سوى الحدوتة الغبية المكررة وأفلام المخدرات والعرى والعنف والقبح والبطل المنتصر على طول الخط.. وحتى تبلد حس الجميع إلى حد رفض أى محاولة للتجديد أو للإرتقاء بالذوق.. وصحيح أن هناك عيوبا فى نهاية الفيلم بشكل ما حيث يهبط مستوى الموسيقى والحركة بعد أن يكون المتفرج قد تشبع بعروض أقوى.. وحيث ينتهى البطل بالهزيمة فيحبط متفرجه الذى لم بعد متقبلا لأى إحباط.. وكلها عيوب ليست قاتلة إلى هذا الحد مادام المتفرج نفسه مستمتعا تماما وتنطلق ضحكاته فعلا إلى ما قبل النهاية بدقائق.. والمسألة مزعجة حقا.. فهل تبلد حس المشاهد فعلا بحيث يرفض أى محاولة للتجديد أم أن على هؤلاء الفنانين الشبان أن يدرسوا التجربة والخطأ جيداً.. أم أن المناخ السينمائى والثقافى والاجتماعى كله لا يسمح بشئ جيد أو حتى مختلف؟ المشكلة فى تصورى أكبر من مجرد فيلم!!

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ١٩٩٠/٦/١٥ .

«حارة الحبايب»
سينما أنابيب البوتاجاز!

سينما مترو فى القاهرة هى أحدى دور السينما القليلة المملوكة لشركة سينما أجنبية وهى شركة «مترو جولدوين ماير» الأميركية طبعا.. وهى الوحيدة التى ما زالت مملوكة لها حتى الآن بعد عودة سينما «كايرو» التى كانت مملوكة لشركة «فوكس» إلى القطاع العام.. ولذلك تخصصت «مترو» دائما فى عرض انتاج شركتها الأصلية.. باستثناء أيام الأعياد التى ينص قرار قديم من وزارة الثقافة على ضرورة عرض أفلام مصرية خلالها فى كل دور العرض من الدرجة الأولى بلا استثناء.. دعما للفيلم المصرى على أرضه.. مرتان فى السنة فقط.. فى عيد الفطر.. وفى عيد الأضحى.. وهو القرار الذى تقبله سينما «مترو» على مضض.. وحتى أصبح معروفا أنها، من بين الأفلام المصرية الملزمة بعرضها فى هاتين المناسبتين.. تختار اضعفها أو اسوأها - حسب تصوراتها هى بالطبع - حتى لا يبقى الفيلم ضيفا ثقيلا عليها سوى اسبوع أو اسبوعين على اقصى تقدير.. فينصرف عنه الجمهور.. ويترك الفرصة لعودة أفلام الشركة الأمريكية نفسها، خصوصا أن جمهور «سينما مترو» هذه بالذات كان معروفاً بأنه من «الايليت»، أو النخبة التى ارتبطت هذه الدار فى أذهانهم - ومنذ اجيال - بمستوى معين من الأفلام.. وبالتالى بمستوى معين حتى فى المظهر والسلوك وتقاليد المشاهدة.. فيكون طبيعيا أن ينصرف عن مشاهدة أفلام العيد المصرية وينتظر حتى «تجلو» عن دارهم المفضلة لأنه من المعروف نسبيا فى القاهرة أن كل دار عرض استطاعت خلال سنوات أن تجذب لها جمهورها الخاص مهنيا وثقافيا ومزاجيا.. حسب نوعية الأفلام التى تعرضها من ناحية.. وحسب طبيعة دار العرض نفسها مكانها.. حجمها.. جغرافيتها.. نوع مقاعدها وآلات عرضها..

ومدى نظافتها.. بل ونوع الدكاكين المجاورة لها.. فدور عرض شارع عماد الدين مثلا قريبة من محلات «الكشرى».. فطبيعى أن تجذب جماهير الكشرى بل وأفلام الكشرى.. بينما سينما «كايرو» مثلا بعدما عادت لعرض الأفلام المصرية أصبحت متخصصة بأفلام «الكفتة».. وهكذا.. وهذه تقسيمات حقيقية وليست كوميدية.. واصبحت ثابتة ومعروفة حتى بين دور العرض التى تعرض كلها «أفلام مصرية».. فجمهور سينما «ميامى» مثلا مختلف عن جمهور سينما «ديانا» وبالتالى فالفيلم الذى ينجح فى هذه.. قد لا ينجح فى تلك.. والمنتجون الأذكياء يعرفون هذه الحقائق تماما.. فأصبح هناك من ينصحك بأن تعرض فيلمك فى سينما «أوبرا» مثلا.. لأنها من النوعية التى تحقق فيها نجاحا أكبر مما لو عرضته حتى فى «ميامى».. وهكذا..

أما بالنسبة لـ «مترو» الأنيقة النظيفة المكيفة ذات الجمهور «الخواجاتى» الخاص، والتى مازالت رائحتها عطرة - أو على الأقل ليست بشعة - فلقد أصبحت معروفة بأنها «مقبرة الأفلام» المصرية التى يلقيها فيها حظها العاثر فى الأعياد.. حتى أصبح المنتجون يتهربون من عرض أفلام فيها.. إلى أن جاء فيلم **«حارة الحبايب»** فى إحد الأعياد منذ عامين تقريبا وأخرج لسانه لهذه القاعدة!.

فهو فيلم مصرى.. ليونس شلبى وسعيد صالح.. وإخراج حسن الصيفى.. ونجح نجاحا خرافيا فى سينما مترو.. ومن أسبوع إلى اسبوع.. إلى أسبوع.. والجماهير تقتل نفسها زحاما عليه.. وبما أنه يحقق «الهولد اوفر» وهو الحد الأدنى للإيراد الذى لابد أن يحققه الفيلم كل أسبوع ليستمر أوتوماتيكيا للأسبوع التالى.. فهو قابع فى السينما لا يمكن رفعه منها بأى ثمن.. بينما مدير السينما - وربما خبراء شركة مترو جولدوين نفسها - يشدون شعرهم بحثا عن تفسير لهذا اللغز!

ولا تفسير حتى الآن لنجاح «حارة الحبايب» وفى عقر دار سينما مترو «مقبرة الأفلام العربية».. لا على مستوى الحسابات الأمريكية القائمة على القاعدة والعقل والمنطق، ولا على مستوانا نحن فى فهم ألغاز الفيلم المصرى!

«حارة الحبايب» نفسه عنوان تقليدى سخيف لايدل عى شىء ولا يغرى بشىء.. والأبطال يونس شلبى وسعيد صالح ونجوى فؤاد وسميرة صدقى وفؤاد خليل ونعيمة الصغير كرروا الأشياء نفسها فى عشرات الأفلام.. والقصة لاسم مجهول تماما: هو مراد على أمين، الذى لا يمكن أن تكمن عبقريته فى أن يكون ابنا مثلا للصحافى الراحل على أمين.. فهو ليس كذلك طبعا.. والسيناريو والحوار لكمال صلاح الدين

الذى كان مخرجا من عمر صلاح أبو سيف تقريبا ومع ذلك فهو مصمم على عدم ارتكاب فيلم جيد ولو من باب الخطأ..

فما هو الجديد فى فيلم كهذا لكى يحقق كل هذا النجاح فى سينما «خواجاتى» تعودت أن تقتل الأفلام المصرية أيا كان مستواها ومع سبق الأصرار والترصد؟

لابد أن الجديد فى «**حارة الحبايب**» هو نبيلة كرم.. التى بدأت تظهر وتختفى فى هذا النوع من الأفلام ومن باب المصادفة.. أو ربما أيضاً كلما كانت فى زيارة للقاهرة.. وتفسيرى الشخصى الذى لم أجد غيره هو أن مشهد واحد فى هذا الفيلم يمكن أن يكون سر نجاحه.. وهو مشهد قتل نجوى فؤاد ونبيلة كرم لرجل «جواهرجى» لسرقة جواهره.. ثم تسحبان جثته ونبيلة كرم تقترب بظهرها من الكاميرا وهى تنحنى على الجثة لتشغل مساحة الشاشة كلها.. «بالقفا»!! فهذه هى اللقطة «العبقرية» الوحيدة التى يمكن أن تكون قد جذبت الجماهير إلى فيلم كهذا.. والباقى كله كوميديا مرتجلة من التى يمكن أن نتخيلها من يونس شلبى وسعيد صالح عندما يجتمعان معا ويكون مطلوبا منهما أن يفعلا أى شىء لاضحاك الناس!.

إن سعيد صالح هو سيد صديق يونس شلبى الذى هو فارق ويسكنان معا فى حجرة فوق السطوح فى «حارة الحبايب» حيث يحب سعيد سميره صدقى... ويحب يونس شلبى أختها ماجدة حمادة – أو العكس.. فلا فرق – بينما يرفض والدهما محمود أبو زيد هذا الحب لأنهما مجرد عاملين على عربة تجوب الشوارع لتوصيل أنابيب البوتاجاز إلى البيوت!..

فهل أعجب الناس بهذه المهنة الجديدة وسعيد صالح ويونس شلبى يحملان أنابيب البوتاجاز إلى الشقق وكل منهما يضرب الأنبوبة بمفتاح حديد حسب العادة المعروفة فى الشوارع المصرية؟؟ وهل يرتبط نجاح هذا الفيلم اذا بأزمة أنابيب البوتاجاز.. بمعنى أن الناس بمجرد أن سمعوا أن هناك أنابيب فى سينما مترو.. ذهبوا على الفور فى تظاهرة عظيمة ليحصل كل منهم على أنبوبة؟.. أم أن «**حارة الحبايب**» بدأ إذا موجة جديدة فى السينما العالمية يمكن أن نسميه «سينما البوتاجاز»؟. الواقع أنه شيء مستعصى على الفهم.. والمصادفة تقود هذين الشابين إلى فيلا فخمة تسكنها الراقصتان نجوى فؤاد ونبيلة كرم.. وإذا بهما تقعان فى حب الشابين بالحاح شديد.. لا نفهم سره إلا عندما تدعوانهما لسهرة حمراء يسكران فيها حتى يفقدا الوعى.. ونكتشف عندئذ أن الفيلا مملوكة لجواهرجى، يعود متأخرا

إليها لتتولى الراقصتان قتله بقصد سرقة الجواهر من منزله. ثم تضعان جثته بجوار الشابين البريئين المخمورين لتلصق بهما التهمة..

وطبيعي أن يتهرب سعيد صالح ويونس شلبي من التهمة.. وبعد مطاردات يتنكران فيها في زى النوبيين السمر وتتكرر فيها مغامرات إسماعيل ياسين.. يلتقيان بمفتش البوليس الهاوى لقصص اجاثا كريستى الذى يمارس هوايته فى منزله ويدعى «زكى كريستى»، فيؤكد لهما أنه سيحقق الجريمة وسيكشف السر ويثبت براءتهما.. ويلعب الدور الممثل فؤاد خليل وهو كوميديان خطر.. وعبر بضع رقصات «ولحم أبيض» - حسب تعبير جمهور السينما - من نجوى فؤاد ونبيلة كرم، وبضع مطاردات من تراث إسماعيل ياسين.. وبضعة مواقف تهريجية بين سعيد ويونس وفؤاد خليل ، مع بعض تعليقات نعيمة الصغير.. وجريمة قتل أيضاً تتخلص فيها نجوى فؤاد - شريرة الفيلم الراقصة - من شريكتها نبيلة كرم، يتم الإيقاع بها متلبسة ببيع الجواهر التى سرقتها من القتيل.. بعد أن يكون سعيد صالح ويونس شلبى طبعا قد وصلا إلى وكر العصابة التى تقودها نجوى فؤاد وضربا كل أفرادها.. وهنا لا يتورع مخرج فى عمر وخبرة وعدد أفلام حسن الصيفى عن الوقوع فى غلطة لا يكترث بها على الأطلاق.. ففى مشهد الاتفاق على بيع الجواهر المسروقة تقول نجوى فؤاد للمشترى: «ميعادنا بكرة الساعة ثلاثة فى عزبتى فى البراجيل... وبالمرة نتغدى سوا..» ثم فى المشهد التالى مباشرة يذهب المشترى إلى العنوان نفسه فى الليل والدنيا كحل.. فالمخرج وكل مساعديه والمصور والممثلون جميعا نسوا أن الموعد كان وقت الغداء، وفى الثالثة ظهرا..

وفى مثل هذه الأفلام يكون الغداء مثل العشاء.. وأحمد مثل الحاج أحمد.. عملا بنظرية «اقلب» يعنى خلصنا واعطنا أى فيلم بأى كلام فى أقل وقت ممكن وبأقل إزعاج.. فالجمهور منتظر وعلى نار.. ولقد تم تخديره تماما حتى لم يعد يفرق بين الليل والنهار..

وكما يقول القول المأثور فى فيلم «الباطنية» الذى مازال خالدا حتى الآن «سلملى على سينما مترو» !

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٢١ - ١٩٩٠/٦/٢٥.

«للرجـــال فقط»
سعاد حسنى ونادية لطفى فى فيلم واحد أكثر تقدما ولم تكن هناك مشلكة..

كانت حفلة العرض الأول لهذا الفيلم فى ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر)-١٩٦٤-.. فهو فيلم ينتمى إذن لمرحلة الستينيات.. التى تعودنا إن نصفها -وحتى الآن- بمرحلة الإزدهار فى التاريخ القريب للفيلم المصرى، على الرغم من أنها لم تعد قريبة بعد مرور ربع قرن.. ولكننا مازلنا نزهو بأنها مرحلة القطاع العام.. وأفضل انتاجنا على كل مستويات الفنون والثقافة وهى بالمصادفة المرحلة نفسها - بل والعام نفسه تقريبا - الذى تخرجت فيه أول دفعة من معهد السينما وبدء ظهور التيارات الجديدة فى السينما بالتالى، على الرغم من أن الفيلم لا علاقة له بمعهد السينما. فهو من إخراج محمود ذو الفقار الذى كان مخرجا تقليديا راسخا.. مثل كثيرا، وأخرج كثيرا.. من دون أن يترك الأثر الذى تركه أخوه عز الدين ذو الفقار..

الفيلم هو **«للرجال فقط»**.. الذى شارك فى كتابة السيناريو والحوار مخرج الفيلم نفسه محمود ذو الفقار مع محمد أبو يوسف.. ليطرق موضوعا لم تكن له علاقة مباشرة بأفكار الستينيات الكبيرة ولا بأسماء مخريجها التى بقيت من حصيلة هذه المرحلة حتى الآن.. ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن بعيدا عنها تماما.. لأن المجتمع المصرى كله كان يموج بالأفكار والطموحات والأحلام الكبيرة التى تكشفت كلها عن فجيعة أكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فقط.. هزيمة ١٩٦٧.

ولأن أحد عيوب السينما المصرية التاريخية، التقليد وركوب الموجة الشائعة أو الرائجة فى المجتمع حسب «الموضة» أو النغمة المطلوبة، فلقد كان هذا مفيدا فى

بعض الأحيان.. لأنه كان يدفع السينمائيين على الأقل إلى الخوض فى موضوعات «كبيرة» تدعو إلى قيم إيجابية، ويغض النظر عن إيمان صانعى الأفلام بهذه الأفكار.. فلقد كان مجرد ركوب الموجة مفيدا فى بعض الأحيان لأنه يعطينا فى النهاية موضوعا متقدما على الأقل أيا كانت طريقة معالجته، كهذا الموضوع مثلا الذى يقدمه **«للرجال فقط»**، والذى يبدو فى نظرته لدور المرأة فى المجتمع منذ ربع قرن، أكثر جرأة وتقدما من نظرة المجتمع للمرأة حاليا، حيث تراجعت القيم والمفاهيم أكثر، وإلى حد الدعوة إلى عودتها للبيت، لأن وظيفتها الوحيدة هى تربية العيال.. وغسيل الأطباق.. والجلوس فى انتظار «سى السيد».. من هنا، فإن فكرة الفيلم التى تبدو متقدمة جدا ومستنيرة فى أيامنا هذه بالنسبة لتخلف النظرة السائدة إلى المرأة الآن، كانت عادية، جدا ومتسقة مع الجو العام الذى كان أكثر طموحا وتحضرا منذ ٢٦ عاما وفى ذروة الستينيات التى يتنكر لها الجميع الآن !

وفى «للرجال فقط» بلغت الجرأة إلى حد المطالبة بإقتحام المرأة حتى المجالات التى يتصور البعض أنها شاقة أو لا تتفق مع طبيعتها كأنثى.. والمجال هنا هو البحث عن البترول.. ليس خلال الأبحاث على الورق وفى المكاتب – وهو ما يبدو أننا نكتفى به حتى الآن بدليل أننا لا نعثر ابدا على البترول! – وإنما عبر ذهاب الفتيات للتنقيب عن آبار البترول فى الصحراء نفسها.. فماذا يمنع؟

وكانت هذه بالضبط هى طموح المهندسة الشابة سلوى.. والمهندسة الشابة الهام.. والاثنتان تعملان فى شركة بترول يصر مديرها على أن تكتفيا بالعمل فى مكاتب القاهرة.. وضد طموحهما فى أن تذهبا لمشاركة زملائهما من الرجال للبحث العملى فى حقول الصحراء نفسها.. لأنهما لا تقلان عنهم فى شىء – كنموذجين للفتاة المصرية المتعلمة الجديدة فى زهوة الستينيات .

ولابد من أن نعلم أولا أن «سلوى» كانت سعاد حسنى و «الهام» كانت نادية لطفى.. وهو أحد الأفلام القليلة التى جمعت بينهما، وكل منهما على قمة التألق كنجمة سينمائية.. يرفض مدير شركة البترول طلب المهندستين الشابتين الذهاب للبحث عن البترول أو استخراجه من الصحراء.. ولأن نادية لطفى تمثل الفتاة الأكثر عقلا ورزانة. بينما سعاد حسنى تمثل الفتاة الأكثر جرأة ومرحا وانطلاقا، فإنها تحت إحساس الإحباط تقترح على زميلتها وضع خطة تمسح شنب الرجالة! بمعنى أن تثبت لهم أن المرأة ليست أقل قدرة منهم على العمل الشاق.. وهى تذكر أن

«فالنتينيا» صعدت إلى الفضاء.. حيث كان العالم مبهورا فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٤ - بصعود رائدة الفضاء السوفياتية مع الرجال فى أحد الصواريخ .

وفى مقابل هذه الروح المتوثبة عند الفتاتين.. يتهرب مهندسان من مسؤولية العمل فى الصحراء.. فتسافران بدلا منهما على أنهما رجلان. ويعد التنكر فى ملابس الرجال وشواربهم، وبافتعال الصوت الخشن.. مع أنه من الصعب جدا أن يصبح وجهان جميلان لسعاد حسنى ونادية لطفى رجلين تحت أى تنكر..

والفكرة عبثية كما نرى وغير مقنعة.. ولكن تنشأ عنها بالطبع مفارقات كثيرة طريفة.. المهندسة سعاد حسنى تصبح المهندس حسن فهمى.. والمهندسة نادية لطفى تصبح المهندس مصطفى عبد الله.

وفى معسكر شركة البترول فى الصحراء تتعرفان على بقية العاملين هناك من الشبان: حسن يوسف فى دور المهندس فوزى فايز الذى لا يكف عن الشقاوة الظريفة كعادته.. والمهندس أحمد إسماعيل الذى يقوم بدوره أيهاب نافع، الذى حاول لبعض الوقت أن يعمل ممثلا استغلالا لقوامه المشوق، وملامحه الوسيمة خصوصا بعد أن تزوج من الممثلة ماجدة التى كانت أحدى نجمات القمة حينذاكَ ولكن على الرغم من كثرة الفرص التى اتيحت لإيهاب نافع لبطولة أفلام لم يظفر بها غيره كان يفتقد لأداوت الممثل الحقيقى، فتوقف واختفى تماما وغادر مصر كلها، وتحول إلى رجل أعمال فى استراليا فيما اعتقد، وهو اليوم عاد إلى مصر. وبدا يشارك فى ادوار تناسب سنه وشكله حاليا..

ثم هناك بعد ذلك المهندس الصارم الذى يشرف على العمل كله. يوسف شعبان!

ولا يدرى أحد كيف اقتنع هؤلاء جميعا بأن هاتين الشابتين الجميلتين القادمتين من القاهرة للعمل فى حقل البترول يمكن أن تكونا رجلين فعلا، على الرغم من ملامحهما الأنثوية الواضحة.. ولمجرد أنهما تلبسان ملابس الرجال وتضعان شاربين.. إلا إذا كان هناك جنس ثالث يجمع بين الرجولة والأنوثة!

ولكن سيناريو الفيلم يريد أن يلعب بالطبع على هذا التناقض.. فعلى الرغم من أن حسن يوسف وإيهاب نافع يشتركان فى حجرة نوم واحدة، فالمنطقى أن يشترك الشابان الجديدان فى حجرة واحدة.. إلا أن الفيلم يجعل إيهاب نافع يطرد حسن يوسف من حجرته لتشاركه فيها نادية لطفى.. بينما ينتقل حسن يوسف إلى الحجرة الأخرى التى أقامت فيها سعاد حسنى..

طيب ليه؟.. لمجرد أن تكون هناك بالطبع المفارقات التى لا بد من أن نتخيلها، حين تنام فتاة متنكرة فى ثياب رجل.. فى الحجرة نفسها التى يشاركها فيها رجل، يفترض أنه لا يعرف هذه الحقيقة.. ثم لأن المطلوب من ناحية أخرى، أن يقع هذا فى حب تلك..

ولكن عنصر «سوء التفاهم» - وهو من أهم عناصر تفجير الكوميديا - القائم على عدم معرفة الشبان بأن الضيفين الجديدين هما فتاتان.. يوقع الفيلم فى مأزق غير مقصود.. فحسن يوسف يلاحظ زميله الجديد فى الحجرة مليح الوجه ناعم الملمس رقيق اللفتات- لأنه سعاد حسنى بالطبع - فإذا به يقع فى الإعجاب، «المريب» به ومن أول لحظة وإلى حد معاكسته.. بل ونكاد نقول مغازلته.. وهذه كارثة بالطبع توحى بشذوذ مشاعره - لأنه لا يعرف إنها فتاة بالطبع - فكيف تصل المسألة إلى المعاكسة بعبارات من نوع «أنت بتركب الهوا»؟

ثم لأنه مجتمع رجالى مغلق، فنحن نرى هؤلاء الشبان الباحثين عن البترول يرقصون مع بعضهم فى سهراتهم ليلا.. ويكون من حظ حسن يوسف أيضاً أن يرقص مع زميله المهندس الجديد حسن فهمى.. فحتى لو كان هذا المهندس سعاد حسنى شخصيا المتنكرة فى زى رجل.. فكيف يهمس لها - أى له - حسن يوسف قائلا: «يا ألذ باش مهندس شفته فى حياتى» إلا إذا كان ايحاء غير مقصود بالطبع.. بالشذوذ الجنسى.. والعياذ بالله؟

وعلى ذلك فلقد مر هذا «اللغم» الخطير على الفيلم ومشاهديه بهدف الإضحاك..

وتتعاقب بعد ذلك مقالب سوء الفهم المشابهة ، والناتجة عن هذا الموقعفالمعقد.. فهناك مشاكل البنت عندما تخلع ملابسها ليلا قبل أن تنام.. فاين تفعل ذلك.. وكيف تفك شعرها.. الذى تخفيه فى «كومة من فوق رأسها»؟.. وكيف تدخل الحمام الذى يشاركها فيه رجل..؟

الأدهى من ذلك، وبهدف صنع الكوميديا أيضاً.. أن حسن يوسف مصاب «بهلع جنسى» من نوع ما يجعله ينهض بالليل فيما يشبه أحلام اليقظة.. لينقض على فراش شريكه فى الحجرة ! فإذا كان هذا جائزاً عندما كان شريكه هو إيهاب نافع.. فما العمل عندما أصبح سعاد حسنى؟

والمشاكل نفسها تتعرض لها نادية لطفى فى حجرتها مع أيهاب نافع.. ولكن مع مزيد من التعقل والوقار من الأثنين.. وبينما نرى الفتاتين تواجهان هذه المآزق يوميا

وتبحثان لها عن حل، فهما ترفضان الاستسلام على الرغم من ذلك، والكشف عن حقيقتهما الأنثوية حتى لا يفتضح أمرهما.. لأنهما موجودتان هنا، لتحقيق إنجاز وهدف استراتيجى، وللتأكيد على أن الفتاة لا تقل قدرة عن الرجل.. والمقصود هو أن يتم هذا الإنجاز أولا قبل أن تكشفا للجميع عن كونهما فتاتين.. ولذلك فلا بد من الاحتمال وإلا انفضح السر وضاع كل شىء!

ولكن الطبيعى فى الوقت نفسه أن ينمو الحب يوما بعد يوم بين الفتاتين والشابين.. فهذا هدف أساسى أخر من أهداف الفيلم.. وتبدأ نادية لطفى وسعاد حسنى تعترف كل منهما بمشاعرها للأخرى. ولكن المسألة الرباعية تزيد تعقيداً حينما تدخل السيناريو قصة فرعية لا ضرورة لها إلا زيادة التوتر واحتمالات الكوميديا.. فالفتاة البدوية صابحة التى تتعامل مع معسكر البترول بشكل ما، تقع هى الأخرى فى حب سعاد حسنى.. باعتبارها «شاب مليح».. بينما أبن عمها البدوى الشرس (محمد صبيح) الذى يحبها ويريد أن يتزوجها - ولا ندرى لماذا لا يفعل - يطاردها طوال الوقت ببندقية!

وعندما تتأزم الأمور إلى هذا الحد، تعلن سعاد حسنى - بإعتبارها الطرف الأضعف - عن رغبتها فى التوقف عن اللعبة كلها.. فهى تريد الهرب والعودة إلى القاهرة.. ولكن نادية لطفى الأكثر قوة وتماسكا. تهددها بأن العودة تعنى إنكشاف أمرهما بعد انتحال شخصية مهندسين رجلين.. وهو ما يحيلهما إلى التحقيق فى النيابة الإدارية.

وتتكرر المآزق والمواقف الحرجة حتى يستهلكهما السيناريو تماما.. فيقرر فى لحظة أن يعلن عن السر من أجل تعقيد تصاعدى أكثر للأزمة..

تنظر سعاد حسنى ذات يوم إلى أحد فساتينها التى اخفتها ولم تعد تستخدمها قائلة فى شوق، لأنها تريد أن تعود إلى طبيعتها الأنثوية.. «أه .. ياما أنت واحشنى»، وذات يوم تشعر بحنين لأن تنزل إلى نبع ماء قريب.. وبالمايوه.. وهى لا تدرى أن إيهاب نافع يرقب «بالصدفة».. فيتأكد من حقيقة السر الذى كان يشك فيه من أول لحظة .. ويبوح به لحسن يوسف..

الآن أصبحت اللعبة كلها معروفة ولكنهما يقرران تجاهل الحقيقة واستمرار تعاملهما مع الفتاتين كأنهما رجلان.. فلقد وقعا فى حبهما. وانتهى الأمر.. ولابد من الوصول إلى النهاية الطبيعية بأى شكل ولكن مع مزيد من الاحتضان والاقتراب

الذى يمكن أن يكون بريئا وعفويا بين الأصدقاء من الرجال!

وهنا تبذل الفتاتان محاولات مستميتة للدفاع عن جسديهما على الأقل من «لمسات الأصدقاء» التى تدعى البراءة.. وفى لهفة محمومة تبحثان عن عينه من البترول ترسلانها إلى المعمل للتأكد من كونها بترولا.. وتجدان هذه العينة بالفعل فى بئر كان الامريكان قد حفروها ثم ردموها.. ولكن ها هى المهندسة المصرية تكتشف أن به بترولا..

وفى انتظار نتيجة فحص «العينة» فى المعمل ، تحدث المطاردات والمعارك الناشئة عن سوء الفهم، والتى لابد منها قبل الوصول إلى نهاية أى فيلم مصرى فالبدوى الشرس محمد صبيح الذى يطارد إبنة عمه «صابحة» بالبندقية، يضبطها فى خيمة المهندس سعاد حسنى - وهو لا يعلم بدوره أنها امرأة - فيشهر سلاحه فى وجه الجميع انتقاما لشرف البدو.. وبعد عدة مطاردات عبيطة يضرب الجميع.. ولا يملك حسن يوسف ألا أن يقبل «زميله المهندس» سعاد حسنى.. بينما يقبل إيهاب نافع زميله المهندس نادية لطفى.. فهما الوحيدان اللذان يعرفان حقيقتيهما.. ولكن باقى المعسكر.. لا يعرف من فيه هذه الحقيقة.

فكيف يرون مشهدا شنيعا لأربعة مهندسين رجال.. يقبل كل زوج منهما بعضه بشبق شديد جدا.. فيعلن المشرف يوسف شعبان أن الكارثة قد اكتملت. وأن العار والشنار حل على الجميع، ولابد من أن تكون هذه نهاية العالم!

وهنا تكون اللعبة الدرامية قد استنفذت أغراضها، ولابد من كشف الأسرار لكل الأطراف.. فتفك الفتاتان جدائل شعرهما لإثبات حقيقتيهما ولتصبح العلاقات طبيعية. وفى الوقت نفسه وبالمصادفة - كما هى العادة فى الفيلم المصرى - تجئ النتيجة من المعمل، لتؤكد أنهما اكتشفتا البترول أيضاً فى هذه البئر! فالبنت إذن قادرة على الإنجاز بكفاءة الرجل نفسه.. لو أن المجتمع أتاح لها الفرصة فقط، وأخرجها من «قفص الحريم».. ويكون هذا هو المغزى الأخلاقى - بل والاجتماعى أيضاً - الذى يتحقق خلال النهاية السعيدة..

ونجد أنفسنا بعد نهاية الفيلم نتأمل بعض دلائله:

المجتمع كان أكثر تقدما فى نظرته للمرأة منذ ربع قرن مما هو الآن.. وهذه كارثة بكل المقاييس!. وفى تلك الأثناء كانت السينما المصرية أكثر تقدما أيضاً مما هى الأن.. سواء من حيث الأفكار والقيم التى تتناولها.. أو من حيث قدرة الإنتاج على

إقتحام مجالات كهذه !.

فى «للرجال فقط» تجرؤ الكاميرا على الخروج إلى أجواء جديدة وشاقة، بعيدا عن الديكورات الخانقة والشقق المفروشة التى يجرى فيها التصوير الان.. فأغلب مشاهد الفيلم تم تصويرها خارجيا فى مكانها الطبيعى.. وهى بئر بترول حقيقية فى الصحراء.. وهو ما يجبن عنه الآن أى فيلم!.

من ربع قرن أيضاً كان بوسعك أن تجمع بين ناديه لطفى وسعاد حسنى فى فيلم واحد.. وكل منهما نجمة على القمة.. ولم تقل احدهما: «وحدى وبعدى الطوفان».. فقبل ظاهرة النجم الأوحد كانت البطولة جماعية تحشد أكثر من اسم كبير فى عمل واحد.

لم تكن هناك مشكلة.. كان الناس أكثر بساطة.. والعباقرة أكثر تواضعا.. ولذلك كانت الأفلام أجمل..!

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢١ - ٢٥/٦/١٩٩٠.

«إشــاعة حــب»
مدرسة فطين عبد الوهاب فى الكوميديا الراقية!.

إذا كان صحيحا أن الكوميديا هى أحد أهم مكونات الشخصية المصرية حتى عند مواجهة الأزمات.. فمن الطبيعى أن تكون أحدى أهم وأنشط نوعيات السينما المصرية، هى الأفلام الكوميدية.. وهى ليست أكثر هذه النوعيات إقبالا من الجمهور على الإطلاق فقط.. بل إنها كانت وسيلة فاعلة فى الوقت نفسه للتعبير - حتى بالأسلوب الساخر - عن الواقع المصرى لمن يريد رصد مزاج وتغيرات وما يكمن تحت سطح هذا الواقع.

حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه، فليس هذا إلا تعبير عن واقع نفسى واقتصادى - وأحيانا سياسى - يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر، ليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يغرقون السوق الآن بهذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنوفهم الخبيرة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة، وإنما لدى الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شىء وبأى مستوى... فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك.

الكوميديا فى السينما المصرية كانت دائما «ترمومتر» لقياس أشياء كثيرة.. وربما بأبسط وأوضح مما تقيسه حتى تيارات الواقعية فى هذه السينما، فضلا عن أنها هى نفسها كانت من أكثر نوعيات الفيلم المصرى نشاطا وحيوية - لأنها الأنجح - وبالتالى أكثرها أيضاً اختلافا وتغييرا لنفسها.. سواء إلى الأحسن أو الأسوأ حتى

أصبحت ضرورة لازمة، حتى للنوعيات الأخرى ولو كانت نقيضا لها.

فالتراجيديا الفاقعة ليوسف وهبى نفسه كان فيها دائما «مندوب» الكوميديا: من فؤاد شفيق إلى بشارة واكيم.. فما بالك باللون الغنائى الاستعراضى الناجح هو نفسه ودائما لدى المتفرج المصرى، وهو الأقرب بطبيعته لأن يكون عنصر الكوميديا فيه قويا جدا؟!

ومن هنا، ربما كان تتبع وتمييز مدارس وأساليب محددة فى الكوميديا السينمائية المصرية، عن أى نوعية أفلام أخرى.. فمن الصعب مثلا تمييز ميلودراما يوسف وهبى عن ميلودراما حسن الإمام، لأن الأثنين يصدران من منبع واحد.. بمعنى أن حسن الإمام خرج من معطف أستاذه يوسف وهبى.. بينما من السهل جدا تمييز كوميديا نجيب الريحانى عن كوميديا إسماعيل ياسين. لأن كلا منهما لا علاقة له بالآخر لا من قريب ولا بعيد.. فإذا قلنا أن فارق الزمن جعل هذا تعبيرا.. عن عصر وذاك عن عصر آخر وأن لكل منهما مزاجه الخاص حتى فيما يضحك. فسوف نجد أنه حتى فى كوميديا الزمن الواحد سوف نلاحظ هذه المدارس المستقلة.. فكوميديا الريحانى لا علاقة لها من أى باب بكوميديا معاصره على الكسار.. حتى فى بداياتهما عندما كانا يتنافسان على المسرح.. هذا فى عماد الدين، وذاك فى روض الفرج.

فالمدارس، أو لنقل الأساليب. كانت واضحة ومحددة فى الكوميديا السينمائية أكثر من أى سينما أخرى.. وهى أساليب ليست مرتبطة بتغيير المراحل فقط.. وإنما قد ترتبط بالنجم الكوميدى نفسه قبل أى شيء.. فلأنه هو المطلوب أساسا حسب قدرته على إضحاك الناس.. فلعله الأقوى بين كل ممثلى النوعيات الأخرى وأيا كانت مواهبتهم فممثل فطرى تماما مثل على الكسار استطاع أن يخلق نوع الكوميديا السينمائية الخاصة به وبطابعه أو قدراته، ويفرضه بالضرورة على الكاتب والمخرج.. «فكوميديا الممثل» هى العنصر الأساسى الذى يصاغ الفيلم كله من حوله من الكسار إلى عادل إمام فى أيامنا هذه.. وبالتالى. فأكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما، فى اختلافه عن الممثل الآخر.. وكوميديا الكسار مختلفة بهذا المفهوم وبوضوح عن كوميديا الريحانى.. وبالقياس نفسه يمكن القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض.. وصولا إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى..

ومن الصعب أن نقول بأن الفيلم الكوميدى كان يختلف بأختلاف المؤلف.. لأن أزمة هذا النوع بالذات فى السينما كانت دائما فى ندرة المؤلف... فضلا عن الأزمة الأصلية فى عدد كتاب السيناريو الذين يجيدون الحرفة فعلا على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. فما بالك بالكتابة الكوميدية التى هى أصعب أنواع الكتابة، وفى السينما حتى أكثر من المسرح الذى قد تكون شروطه أسهل، وهى مسألة لا أدعى أننى أعرف هل هى خاصة بالسينما والمسرح فى مصر فقط أم فى العالم كله..

ولكن أيا كان الأمر فنحن لا نستطيع أن ننسب كوميديا سينمائية خاصة لمؤلف ما.. فلم يتخصص أصلا فى هذا اللون من الكتابة إلا عدد محدود جداً لم يتميز منهم سوى بديع خيرى والريحانى فى أعمالهما المشتركة.. ثم أبو السعود الإبيارى وهو أهم الأسماء فى الفترة التى تلت الريحانى وحتى الآن على مستوى الكم والكيف معا ثم من بين محاولات «لتجريب» الكوميديا من بعض كتاب السيناريو الذين لم يتخصصوا فى الكوميديا مثل سيد بدير وعلى الزرقانى وعبد الحى أديب، لا نستطيع أن نكتشف خيوطا متصلة بهم إلا عند على سالم وبهجت قمر، وهما قادمان من أصل مسرحى رغم ذلك... بل وقد يكون مفجعا - وأرجو ألا يكون حقيقيا - أن الكتابة الكوميدية توقفت تماما بعد هؤلاء... إذا كنا نتحدث عن كوميديا حقيقية ومحترمة وجديرة بالمشاهدة...

ولعلنا نجد الموقف نفسه بالنسبه لمخرجى الفيلم الكوميدى .. فمن الصعب أيضا أن ننسب مدارس ما متميزة لهذا المخرج أو ذاك .. فأفلام على الكسار البدائية الساذجة أخرجها توجو مزراحى مثلا من دون أن نستطيع أن نصنفه وباطمئنان كمخرج متخصص فى الكوميديا .. بدليل ان افضل وأهم افلامه على الأطلاق وهو فيلم «ليلى» كان تراجيديا فاجعة عن «غادة الكاميليا» .

ورغم أن نيازى مصطفى هو الذى اكتشف فى البدء طاقات الريحانى الهائلة فى السينما، فلا يمكن اعتباره ايضا متخصصا فى الكوميديا - رغم استمراره فى هذا اللون من ممثل إلى أخر - باكثر مما كان متخصصا مثلا فى افلام الحركة او «الاكشن» التى كان أول من برع فيها فعلا ...

ثم كانت لأنور وجدى بصمات كوميدية واضحة .. ولكن ليس فى أكثر من استخدامه بذكاء، لعناصر كوميدية ناجحة مثل إسماعيل ياسين وشكوكو وبشارة واكيم .. كمجرد «مكملات نجاح» لافلامه الغنائية لليلى مراد ..

الوحيد الذى يمكن اعتباره مخرجا كوميديا بالمعنى الحقيقى .. وبالتالى صاحب مدرسة أو أسلوب كانت له ملامحه المحددة والمميزة وساهم فعلا فى ترقية وتهذيب وتطوير مفردات الكوميديا السينمائية كان فطين عبد الوهاب .. فهنا مخرج يفهم لغة السينما أولا بحيث لا تظل مجرد مسرح يعتمد على الحوار أو على قدرة الممثل الكوميدى الخاصة على الاضحاك .. ثم هو نفسه يملك حسا كوميديا بحيث يضيف حتى للحوار المكتوب أو للموقف فى اثناء التصوير، أو يجيد توظيف «وتهذيب» قدرات الممثل الكوميدى .. فإذا كان نيازى مصطفى بارعا فى إستخراج الكوميديا من «الصورة» .. باعتباره «تقنيا» بارزا وخلاقا فى إمكانات السينما، فإن فطين عبد الوهاب كان بارعا فى استخراج الكوميديا من الموقف، ثم «توليد» الموقف من الموقف، وتوجيه قدرات الممثل إضافة لقدرته الفذة أيضا على «تليين» الممثل، (بمعنى تفجير الجانب الكوميدى فيه الذى قد لا يدركه هو نفسه)، حتى يخرج من صورته التى قد تكون جامدة أو وقورة أو حتى مجرد «خفيفة الدم» ولكن ليس بما يكفى وبجرأة على اقتحام مجال الأداء الكوميدى الصرف .. فهو الذى حول شادية إلى ممثلة كوميدية من الطراز الأول فى سلسلة أفلامه لها، بل أنه هو الذى حول يوسف وهبى «بعبع» التراجيديا المرعب، ألى ممثل كوميدى افضل منه تراجيديا فى فيلم «**إشاعة حب**» الذى نتحدث عنه اليوم، باعتباره نموذجا مثاليا ليس لسينما فطين عبد الوهاب فقط .. بل للكوميديا السينمائية الراقية التى دفعها فطين عبد الوهاب دفعات هائلة إلى الأمام بالنسبة للمستويات التى كانت شائعة فيما قبل فطين عبد الوهاب..

و«إشاعة حب» فيلم ينتمى لمرحلة الستينيات التى نقول دائما أنها كانت مرحلة ازدهار السينما المصرية فى كل المجالات ...

كان عرضه الاول يوم ٢١ نوفمبر (تشرين الثانى) عام ١٩٦٠ فى سينما «ميامى» بالقاهرة، وانتجه جمال الليثى وصوره كمال كريم، عن سيناريو كتبه محمد ابو يوسف لقصة شارك فى كتابتها مع على الزرقانى الذى انفرد هنا بكتابة الحوار..

أما مجموعة ممثلى الفيلم فما زال ممكنا أن ترعب الآن أى منتج .. بينما تثير حنين أى متفرج إلى تلك الايام الغنية «والكريمة جدا» .. فتصوروا فيلما يمكن ان يضم فى وقت واحد: سعاد حسنى، عمر الشريف، يوسف وهبى، هند رستم، عبد المنعم ابراهيم، ثم «وفوق البيعة» عادل هيكل أيضا الذى كان أحد أشهر وأهم نجوم الكرة حينذاك حيث كان حارس مرمى النادى الأهلى ...

والجديد نسبيا فى «إشاعة حب» أن فطين عبد الوهاب يتجرأ مرة ليجعل أحداث فيلم ما تحدث فى مدينة اخرى ليست القاهرة ....

فالسينما المصرية لا تتصور أبدا أن مصر ليست القاهرة .. وأن عشرات المدن الكبيرة والصغيرة الأخرى يمكن أن تكون فيها حياة أيضا.. وناس يعيشون هذه الحياة وبالتالى يمكن أن تكون لهم مشاكلهم ورغباتهم وأحزانهم ومسراتهم .. وفى الحالات النادرة فقط التى تجرؤ فيها الكاميرا على مغادرة قصور وديكورات أو كباريهات القاهرة، تكون الموضوعات عن الفلاحين مثلا .. فترى السينما المصرية أنه سيكون غريبا نوعا ما أن يتم تصوير الفلاحين أيضا بحقولهم فى القاهرة ....

ولكن فى «إشاعة حب» تقع الأحداث كلها فى بورسعيد، وهى مدينة صغيرة نسبيا ولكن مهمة جدا لأنها تقوم على ثانى أهم ميناء مصرى بعد الأسكندرية هو المدخل الحيوى لقناة السويس على البحر المتوسط .. وبالتالى، كان يمكن أن تستخلص منها السينما المصرية موضوعات شيقة ومختلفة عن طبيعة مجتمع مغلق يقوم فى الوقت نفسه على التجارة وتبادل العلاقات والخدمات مع جنسيات من كل العالم.. فأفلام الموانىء من أغنى وأخصب الأفلام بالموضوعات والأحداث فى سينما العالم كله، ولكن الميناء فى الفيلم المصرى هو مجرد «نزوة» تخطر للمخرج أيضا لصنع مشهد أو مشهدين عن إنزال شحنة ما ، من مركب تنتظرها العصابة .. غالبا !!

ولكن فطين عبد الوهاب يصور فيلمه بالكامل فى بورسعيد من دون أى عصابات ... وإنما مجرد مجتمع ضيق ومغلق – قبل مسألة السوق الحرة فى بورسعيد بالطبع بحيث يصبح ممكنا أن تصبح العلاقات معروفة وتحت أبصار الجميع، وبحيث تتولد الإشاعة وتنتشر بأكثر مما تضيع فى زحام القاهرة ..

باستثناء ذلك، لا تختلف أحداث الفيلم فى بورسعيد عنها فى القاهرة .. فهناك شركة ما يملكها ويديرها يوسف وهبى أو «عبد القادر النشاشجى» ويعهد بإدارتها لابن أخيه «حسين» أو عمر الشريف .. الشاب الخجول المهذب عديم الخبرة ولكن شديد الاستقامة .. ويبرع يوسف وهبى فى أداء دور العم الكهل خفيف الدم الذى يأخذ الامور ببساطة رغم خبرته الواسعة بالحياة، والذى لا يكف عن السخرية من الجميع وأولهم زوجته المزعجة سليطة اللسان التى تدعى الارسقراطية، بأن يذكرها باستمرار بأصلها الذى يعرفانه معا ..

ومشاغبات يوسف وهبى فى هذا الفيلم مع زوجته من أخف المشاهد دما،

وتكشف عن قدرة هائلة عند يوسف وهبى فى الأداء الكوميدى، أبرع بكثير من ادائه التقليدى للمأسى والفواجع .. ولقد كنت اتساءل دائما وأنا أعجب بيوسف وهبى فى الكوميديا: هل أخطأ هذا الفنان الكبير فى إختيار الطريق عندما ضيع حياته فى الفواجع .. أم أننى أنا الذى لا أفهم !

ويتخابث يوسف وهبى وهو يلاحظ أن ابن أخيه الساذج عمر شريف - الذى لعب دوره ببراعة أيضا وهو دور الشاب التقليدى الذى يثبت النظارة دائما فوق انفه مداريا ارتباكه ببراعة - واقع فى حب ابنته الجميلة «سميحة» (تلعب الدور سعاد حسنى وهى فى قمة شبابها «وطزاجتها») ..

وتصوروا سعاد وهى اقرب الى الطفلة منذ ثلاثين سنة .. فيحاول أن يحرض أبن أخيه «اللبخة» هذا، على مغازلتها بشىء من «الدردحة» .. خصوصا عندما يهبط على البيت فجأة ابن خالتها الشاب الرقيع المدلل الذى لا يجيد شيئا سوى أحدث الرقصات والأغانى .. ومع ذلك تبدو الفتاة وصديقاتها - ومنهن رجاء الجداوى فى شبابها او مراهقتها هى ايضات - شديدات الانبهار بهذا النموذج التافه، بالمقارنة مع نموذج الشاب الجاد المستقيم حتى ولو كان «دقة قديمة» والذى يمثله عمر الشريف ويريده الاب زوجا لابنته ..

فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٠ - كانت هناك موجة فى السينما المصرية تسخر من نموذج الفتى الرقيع هذا .. الذى يتهدل شعره على جبينه ويلبس الملابس الضيقة، ولا يجيد شيئا سوى الرقص والغناء طوال الوقت .. وهو نموذج قد يكون انتشر نسبيا فعلا بين الشباب فى تلك الفترة .. وتصورت السينما والصحافة المصرية أنه أنعكاس أو تأثر بشخصية جيمس دين الممثل الأمريكى الشاب الذى أصبح أسطورة والذى كانت أفلامه الثلاثة قد عرضت فى القاهرة فعلا دون أن يفهمها أحد لا فى السينما أو الصحافة - حين فهموا شخصية المراهق المتمرد على أزمته مع عائلته ومجتمعه كما كان جيمس دين بالفعل، على أنها شخصية الشاب الرقيع -!

وفى مشاهد شديدة العذوبة والطرافة .. يحاول يوسف وهبى أن يلقن عمر الشريف بعض دروس الغزل التى يقتحم بها قلب ابنته سعاد حسنى، قبل أن تقع تماما فى حبائل أبن خالتها التافه .. ويستعين فى هذه الدروس العملية بعبد المنعم ابراهيم الذى لا يدرى كالعادة موقعه بالضبط من هذه الشخصيات .. ولكنه لابد ان يكون موجودا فى كل الأفلام بهدف الاضحاك .. مع أن «يوسف بك» التراجيدى

يضحكنا أكثر منه بكثير .. ويلعب عبد المنعم ابراهيم دور الفتاة التى يفترض ان يلقى عليها عمر الشريف من باب «التمرين» عبارات الغزل التى يلقنه اياها عمه يوسف وهبى .. ولكنها على لسان الفتى الساذج تتحول إلى كارثة .. وطبيعى ان تستمر سعاد حسنى بالتالى فى اعجابها بقريبها المدلل، غير مدركة لقيمة عمر الشريف الجاد ونموذج الشاب المثالى ..

وهنا تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن حيلة غريبة .. فبما أن مراهقات تلك الأيام يتهافتن على الشاب الخبير أو «الدون جوان» صاحب العلاقات العديدة ويحتقرن الشاب الانطوائى المهذب أيا كانت قيمته – واظن أنهن ما زلن كذلك حتى الآن وفى أى عصر – فهو يرسم خطة شيطانية لابن أخيه الساذج يظهره فيها خبيثا بحيث اخفى على الجميع انه على علاقة بهند رستم شخصيا – وباسمها الحقيقى كنجمة – والتي كانت «ملكة الاغراء» التى يهيم كل الرجال بحبها فى ذلك الحين .. بينما هى تهيم فى حب هذا الشاب الساذج «مدعى البراءة» إلى حد إرسال صورة لها عليها عبارات الوله الشديد وذكريات اللحظة الجميلة .. وفوقها توقيع ملتهب بشفتى هند رستم، وباللون الاحمر الذى طبعه يوسف وهبى شخصيا بشفتيه ...

وتنطلى الحيلة فعلا على سعاد حسنى حينما تكتشف أن هذا الشاب الخامل الذى كان قريبا منها دائما من دون أن تلتفت «لمواهبه» .. أوقع فى حبائله هند رستم نفسها ومن دون أن يبدو عليه أى دليل على ذلك.. فلا بد أنه فاتن النساء إذا.. ولابد انه يملك قدرات غامضة لم تدركها هى ولا صديقاتها الطائشات مثلها .. ولكن ادركتها هند رستم بكل خبرتها ....

وهنا، وسط هذا الجو الكوميدى الظريف، يقول الفيلم مقولة مهمة جداً ايضا عن تفكير الناس العقيم .. فهم يحكمون على غيرهم – حتى فى مجالات العواطف – حسب المظهر أيا كان خداعه وبغض النظر عن قيمة الانسان أو حقيقته فى ذاته .. ومن يدعى البراءة أو «الفتاكة» فلابد أنه كذلك فعلا .. أما المهذب المتواضع الذى «يمشي جنب الحيط» فلا يلتفت له أحد .. بينما الشخص هو نفس الشخص لم يزد عليه أى شىء .. ولكن إذا كان على علاقة بأمرأة صارخة الجمال، فإنه يصبح فجأة وسيما وجذابا فى نظر الاخريات !

ومن ناحية أخرى، فليس المهم هو جوهرك الحقيقى .. وأنما ما يشاع عنك .. أو ما يكشف عن سره فجأة .. ومن دون أى تأكد من صحته .. لأنه سرعان ما يشيع

وينتشر .. ولأن لدى الناس ميلا فطريا لاعتناق الاشاعات أو الفضائح .. وهم أحيانا أن لم يجدوها يخترعونها .. ثم يصدقونها بعد ذلك ..

نحن نرى سعاد حسنى تهيم فجأة إعجابا بعمر الشريف وكأنها اكتشفته للمرة الأولى .. فتبدأ هى فى ملاحقته .. ثم تبدأ صديقتها المراهقات يحسدنها على ذلك.. بينما عمر الشريف من ناحيته، وحسب توجيهات عمه الماجن ولكن الخبير بخبايا البشر لا ينكر علاقة ابن أخيه بهند رستم .. وعندما يبدو أن الخطة تسير بنجاح تحدث المفارقة المذهلة ..

إن هند رستم الحقيقية تجيء إلى بورسعيد للمشاركة فى إحياء حفل من حفلات «اضواء المدينة» التى كانت معروفة حينذاك ... ومن قيم الفيلم الجميلة حقا قبول نجمة كبيرة المشاركة فى أحداث كهذه وباسمها الحقيقى .. وفى دور ليس كبيراأو تقبل فيه أن تكون ممثلة ثانوية مع سعاد حسنى .. ثم أن تقبل ثالثا أن يقال فى الفيلم أن عادل هيكل حارس مرمى النادى الأهلى والذى يظهر بشخصيته الحقيقية أيضا هو خطيبها الأحمق الذى يغار عليها بجنون ...

وبالمناسبة فهو ممثل ردىء جدا .. رغم أن كل دوره كان أن يضرب كل من يقترب من حبيبته ...

إننى أشك كثيرا فى توافق ممثلة ما، أيا كان مستواها هذه الايام، وتفعل ما فعلته هند رستم عن رضا فى هذا الفيلم .. وهو ما كان دليلا على سيادة الروح الفنية الحقة والمتفهمة فى تلك الأيام وقبل أن يتحول كل ممثل إلى عبقرى .. وكل ممثلة إلى فاتنة ونجمة الجماهير !!

وتحدث بعد ذلك سلسلة «السوء تفاهم» التى لابد منها فى موقف يصل الى ذروته ويجيد فطين عبد الوهاب تركيبه وتنفيذه بحسه الكوميدى العالى وخبرته فى هذا النوع من الكوميديا الراقية ...

فأسرة يوسف وهبى، بما فيها ابنته سعاد حسنى وابن أخيه عمر الشريف، يحضرون حفل «أضواء المدينة»، بالطبع، والذى تقدم نجومه هند رستم .. وبعد أن يكون الشاب الخليع قد أشعل الفتيل بينها وبين خطيبها الغيور عادل هيكل الذى يهدد الجميع بمسدسه عندما يكتشف هذه العلاقة الوهمية بين خطيبته وهذا الشاب الذى لم يخطر له على بال، وبينما تقدم هند رستم الفقرات الفنية على المسرح .. تكون بلغتها هذه الاشاعة الكاذبة التى تربط بينها وبين هذا الشاب الذى لم يخطر

لها على بال هى الأخرى .. ولكنها من أجل تصعيد الموقف وبعدما ضاقت ذرعا بغيرة عادل هيكل العمياء التى أفسدت كل علاقاتها بمعجبيها، تتظاهر هى أيضا بأنها على علاقة بالفعل بعمر الشريف من أجل أن تلقن خطيبها درسا فى عدم التهور .. فتتأزم الأمور أكثر حتى يطارد كل الأطراف بعضهم البعض إلى إن يصلوا إلى المسرح نفسه ويظهروا أمام الجمهور الذى يتصور أن هذه المطاردة جزء من الحفل .. وهى حيلة كوميدية معروفة أصبحت فيها الأحداث الحقيقية جزءا من أحداث المسرح ...

والجمهور يصفق للجميع .. ولكنه يصفق هنا لعمر الشريف الذى يقبل سعاد حسنى بعدما اكتشف كل طرف حقيقة الموقف !

وينتهى فيلم جميل ليس المهم فيه هو استعراض أحداثه هنا على الورق .. لأن قيمة الفيلم تكمن فى مشاهدته على الشاشة.. ولكنه نموذج لتناول الموضوعات البسيطة فى إطار من الكوميديا الراقية التى برع فيها مخرج فنان مثل .. فطين عبد الوهاب.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢٢ - ١٩٩٠/٧/٢.

«العفاريت».. الذين كان يمكن أن يكونوا أجمل بكثير !

عندما أمسكت بالقلم وقبل أن أكتب كلمة واحدة عن **«فيلم العفاريت»** حدثت مصادفة غريبة .. جاءنى على التليفون صوت مخرج شاب سيعرض أول فيلم له على الجمهور فى العيد وفى دار سينما أجنبيه تعودنا على أن نسميها «مقبرة الافلام» .. ومع ذلك يرفض المنتج الانفاق على أى دعاية أو «أفيش» في الشارع أو «تريلر» أو حتى «شريحة» فى التلفزيون .. ووسط المنافسة غير المتكافئة وسط جبابرة الشاشة.. فيلمان لعادل إمام وفيلم لنبيلة عبيد .. وسألت المخرج الشاب الذى يلتقى بالناس لأول مرة : شيء مدهش جدا .. كيف يريد منتج لفيلمه أن يفشل .. ألا يهمه حتى أن يسترد فلوسه؟ .. وكانت الاجابة أكثر غرابة ..

فالمنتج يرد الصفعة لبطلة فيلمه بعد أن أوقفت التصوير فى فيلم سابق من إنتاجه ومن إخراج مخرج شاب أيضا بعد أن بدأ العمل لبضعة ايام فقط .. وهو الآن يريد إظهارها كممثلة فاشلة حتى لو خسر فلوسه هو شخصيا .. !

وهى مسألة لم تعد غريبة فى حالة الفوضى الخرافية التى تسود كل أوضاع السينما الآن .. ولكن ما جعلنى أرويها هو أننى كنت أفكر فى نفس اللحظة فى أن أبدأ الحديث عن فيلم **«العفاريت»** بالحديث عن الموقف الصعب الذى نضع فيه الشباب الذين اقناعهم بدخول معهد السينما باعتبارها علما وفنا وكذا وكا .. وطالبناهم بصنع أشياء جديدة أو جادة أو معقولة على الاقل يغيرون بها وجه السينما التجارية القبيح .. ثم تركناهم وحدهم وجها لوجه أمام أوضاع سينما لاتسمح بأى جودة أو معقولية وكل أطرافها على الاطلاق متفقة على كراهية السينما بل وكراهية حتى نفسها .. فبأى حق نحاسب هؤلاء الشبان من أبراجنا العاجية على

أى شىء ؟!

إن المخرج الذى رفض المنتج الاعلان عن فيلمه الأول هو خريج معهد السينما.. والمخرج الآخر الذى أوقفت النجمة العمل فى فيلمه بعد ايام قليلة فقط وبدون إبداء أسباب هو خريج معهد السينما .. وما يربطهما بفيلم «العفاريت» هو ان كاتبته ماجدة خير الله هى خريجة معهد السينما هى أيضا .. ويخيل الى من خلال هذا الفيلم نفسه انها تتعرض فى «السوق» لأشياء مماثلة .. فهى تحاول العودة فيه الى خط اتصور انها كانت تحاول ان تبدأ به فى تجاربها الأولى .. ففى **«امرآتان ورجل»** **و«الخاتم»** اقتراب من المشاعر الانسانية بين رجل وامرأة أو حتى رجل وطفل ..

ونوع من النسيج العاطفى الرقيق الذى يمكن ان تحاصره ظروف الواقع القاسية حتى تهزمه .. وهو نوع افتقدته افلامنا فى غمار سباقها المحموم نحو العنف والدم والمخدرات وبعض ما تيسر من العرى والقبح والابتذال .. ولكن ماجدة خير الله نفسها تخرج فى **«العجوز والبلطجى»** عن هذا الخط الناعم الانسانى الذى ما صدقنا ان عثرنا على كاتبة - سيدة - تصورنا أنها يمكن ان تواصله حتى «سحبتها» تيارات العنف والدم و «الشخص» الغريب الذى يقفز فى الهواء صارخا صرخات هيستيرية مرعبة لم يهبط بعدها الى الارض حتى الان فيما اعتقد .. مع أن فكرة العلاقة بين المجرم العجوز التائب الذى فقد كل شىء وغربت شمس عالمه كله .. والمجرم الشاب الذى يراه يكرر تجربته فى خطواته الأولى كانت فكرة جيدة جدا يمكن أن تصنع فيلما أرقى وأكثر عمقا .. ولكنها تصورات النجاح التجارى الساحق المرتبطة بالعنف والدم والكاراتيه وكأنه لم يعد ممكنا أن تنجح أى أفكار أو أنواع أخري من السينما ومع جمهور لا يمكن أنكار مدى انهياره وتخلفه وميله الى الغلظة حتي لم تعد تحرك مشاعره الا السكاكين .. ومادام أكبر نجومه المفضلين يغرقون له الشاشة بالرشاشات !

باستثناء الاقوياء جدا الذين استطاعوا تثبيت أقدامهم وفرض مواهبهم وسط صعوبات إنتاجية شرسة .. لا تستطيع العناصر الجديدة انتزاع مكان لها وسط عملية سينمائية هى راكدة ومضروبة فى الأساس .. إلا بالدخول فى الدائرة التجارية المطلوبة بتقديم تنازلات يضطر لتقديمها حتى الأقوياء أنفسهم .. من أجل «تسريب» هذه الفكرة الجيدة أو تلك القيمة المعقولة وعلى طريقة «عسكر وحرامية» بين المبدعين من ناحية والتجار والجمهور السيىء من الناحية الاخرى ..

«فالعفاريت» يبدأ فى نفس جو عصابات المخدرات التى تنتقم من ضابط بوليس شاب افسد احدى عملياتها باقتحام بيته وقتله وخطف ابنته الطفلة .. ولكن ليخرج من هذه المقدمة العنيفة كأنها «الابرتيف» الذى لابد منه .. ويصبح موضوعه الاساسى بعد ذلك هو محنة الأرملة مذيعة برامج الأطفال مديحة كامل التى فقدت طفلتها بينما عليها أن تمتع أطفال الاخرين وتسليهم .. بينما تكون الطفلة بعد ست سنوات قد أصبحت «عفريتة» صغيرة مشردة وقعت فى وكر عصابة خطف الاطفال واستخدامهم فى أعمال النشل وترويج المخدرات .. وهو الوكر الذى تقوده نعيمة الصغير والذى رأيناه فى أفلام كثيرة – بنفس الديكور والمفردات تقريبا – ولكن برع عاطف سالم فى تقديمه فى **«جعلونى مجرما»** بأفضل بكثير مما يقدمه حسام الدين مصطفى هنا .. فنحن مثلا نندهش حينما نرى عصابة خطيرة تخطف وتحرك وترعب تماما نحو ثلاثين طفلا .. ومع ذلك مكونة من سيدة واحدة هى نعيمة الصغير وليس معها مساعد ولا «صبى» واحد ودون أن ندرى كيف تسيطر وحدها على كل هذا العدد من الاطفال .. وما هو السر إذن فى أن أحدا منهم لم يفكر فى الهرب منها إلى أن قررت الطفلة هديل الهرب فاتضح أن ذلك سهل جدا .. فهل هو بخل انتاجى فى استئجار كومبارس واحد أو اثنين أم هو عدم اكتراث فى التنفيذ ..

إن مشكلة هذا الفيلم الأساسية هى مسألة «التنفيذ» هذه .. فكل شيء مصنوع باستعجال وعدم عناية .. وهو شيء لابد أن يدهشنا من مخرج يملك خبرة حسام الدين مصطفى على الاقل فى أفلام الحركة وأوكار العصابات على مدى ثلاثين سنة وكانت أفلامه الاولى تتميز بالدقة التكنيكية التى لم ينكرها أحد ..

لقد كان فى إمكان فيلم «العفاريت» أن يلعب جيدا بعنصرين هامين جدا أصبحنا نفتقدهما تماما فى السينما المصرية ليصبح فيلما أجمل من ذلك بكثير .. أولا أن تكون البطولة ظريفة وموهوبة فعلا حققت تجاوبا سريعا مع المشاهدين وعلى النحو الذى فعله أنور وجدى مثلا مع الطفلة فيروز وبذكاء كبير .. أو على النحو العبقرى الذى يستخدم به عاطف سالم الاطفال ويحركهم .. مع ان الخطوط الدرامية فى **«العفاريت»** قوية بما يكفى لنتابع لهفة أم فقدت طفلتها .. ثم تشويق البحث عن هذه الطفلة وهل ستعود إلى أمها أم لا بينما نتابع فى نفس الوقت مغامرات هذه الطفلة الشقية الظريفة فى خطوط لا تلتقى بالطبع مع خط الأم إلا فى نهاية الفيلم .. فما بالك أيضا إذا كانت هذه الأم أيضا مقدمة برامج فى التليفزيون بكل ما يتيحه هذا

من إمكانية استعراضات واغان تشيع البهجة فى الفيلم لتقطع بين وقت وأخر خط الميلودراما الحزينة الموازى .. كل هذا افلته المخرج، ليكتفى باستعراض واحد للأم مديحة كامل غنت فيه بصوت غير صوتها افقدها المصداقية وكان أفضل منه بكثير أن تغنى بصوتها هى أيا كانت ردائته .. بينما كان الاستعراض نفسه فقيرا وركيكا سواء فى التصميم أو سوء توظيف الطفلات الراقصات بدلا من صنع فيلم أطفال مبهج كل مادته موجودة.. وموضوعه يسمح بذلك ..

العنصر الثانى الهام جدا الذى افتقدناه فى أفلامنا من زمن بعيد وافلته الفيلم من يديه باستهتار شديد .. هو أن نعود مرة أخرى فنرى فيلما بطله مطرب شاب وناجح جدا عند شباب هذه الايام خاصة وأنه مطرب متحرك أيضا لايقف أمام الميكروفون مثل «اللطزانة» فلا يصلح للسينما الا بصعوبة .. ولكن عمرو دياب – وهو ناجح جدا وظريف فى أول أفلامه – لا يتم استخدامه جيدا مع أن هناك خط علاقة الصداقة التى تربط بالطفلة المشردة ومحاولته انقاذها من عصابة المخدرات ..

والذى كان يمكن أن يصنع مشاهد واغانى ومواقف شديدة الجمال والعذوبة .. ولكننا نفاجأ بنفس اغانى عمر دياب التى يعرفها الجميع من الشرائط .. حسن جدا.. قد يكون الهدف هو استغلال شهرة الاغانى . فلنوظفها أذن توظيفا سينمائيا جديدا ..

ولكننا نصعق عندما نرى المخرج يصور حفلا جاهزا للمطرب فى ملاهى سندباد بدون أى تدخل او اضافة منه .. بل والصوت حتى ليس «سنكرون» مع الصورة ثم فى الاغنية الخاصة بالفيلم والهامة جدا دراميا والتى يوجهها عمرو دياب خصيصا للطفلة الضائعة لكى تعود عندما تراها فى التلفزيون – لاحظ ان نعيمة الصغيرة رئيسة العصابة المخيفة توفر للأطفال فى الوكر تلفزيونا ملونا – ولم يكن ناقصا إلا سندوتشات الهامبورجر .. فى هذه الاغنية التى يشارك فيها الاطفال نجد المطرب جالسا على البيانو لا يتحرك .. وفى الظلام وكأن عمرو دياب يوجه الاغنية لأمنا الغولة نعيمة الصغير شخصيا وليس للطفلة هديل ..

هناك بعد ذلك «كلفته» فى كل شىء وعلى حساب افكار ومواقف كان يمكن أن تكون اقوى بكثير .. كوضع اكياس الهيروين فى «سبت» ورشها على الاطفال كأنها أكياس دقيق ليوزعوها على زبائن لا نراهم على الاطلاق مع أن هذا كان يمكن أن يكون عنصر إثارة .. ويبدو أن هناك أشياء أو مشاهد ناقصة بسبب الاستعجال ..

والا فكيف توصل البوليس مثلا الى الاطفال المختفين في سلم العمارة .. وكيف لم تتم الاستفادة من نماذج أطفال ضائعين غنية جدا .. مثل الطفل المثقف سقراط .. والطفل الذى أدمن الهيروين الذى يوزعه لقد اعجبنى هذا الفيلم ولا أنكر اننى استمتعت بأشياء جميلة فيه أولها أنه أعادنى مرة أخرى إلى أجواء الأطفال – وعلى فكرة هناك موجة ناجحة جدا من الأفلام الان فى السينما العالمية كل أبطالها أطفال – وثانيها أنه محاولة للعودة إلى الفيلم الغنائى الاستعرضى ..

ولكنه فى نفس الوقت فيلم «فرنسى» فيه الى اقصى حد إفلات كل احتمالات البهجة والجمال والاقناع هذه بالاستعجال و«الاسترخاص» والكلفتة اكتفاء بجعل الكاميرا «تتشقلب» بدون مناسبة وكأن هذه هى السينما .. ولكن إذا كان «العفاريت» قد قدم الطفلة هديل البارعة والظريفة والمدهشة حقا لولا بعض المبالغات فى الأداء الاكبر من سنها والتى طلبوها منها ..

والمطرب عمرو دياب الذى أشاع شيئا من الحيوية والشباب ونجح فى تجربته الإولى رغم أنهم لم يستفيدوا منه كما يجب بقدر ما استفادوا من شرائطه .. فهذان عنصران كافيان لجعل «العفاريت» فيلما ممتعا يستحق المتابعة !

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ١٦/٧/١٩٩٠.

«سلفنى ٣ جنيه»
سلفة ضحك مجانى !

توجو مزراحى إسم من أهم الأسماء فى بدايات النضج للسينما المصرية .. وأحد الذين منحوها طابعها وأسلوبها الخاص، بعد فترة من المحاولة والبحث عن قواعد تخرج بها من سكك التراث المسرحى ومن تجارب الأفلام القصيرة الأقرب إلى «الاسكتشات» بهدف بناء فيلم روائى بالمعنى الحقيقى.. ثم خوض مجال تجربة الفيلم الغنائى ثم الفيلم الكوميدى ..

فبعد اربع سنوات فقط من فيلم **«ليلى»** الذى يعتبر الميلاد «الرسمى» للسينما المصرية الروائية عام ١٩٢٧، كان توجو مزراحى الذى لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره، يخرج اول افلامه الطويلة - **«الكوكايين»** عام ١٩٣١ - الذى كتب له القصة والسيناريو ايضا .. ثم كان هو الذى بدأ سلسلة افلام كوميدية مثل **«الدكتور فرحات»** و**«غفير الدرك»**، وهو الذى كتب وأخرج وأنتج مجموعة أفلام على الكسار، الذى كان أحد القطبين لمدرستين متناقضتين على أعلى درجة من التنافس هو ونجيب الريحانى .. وقبل أن يدخل أيضا فى مجال الفيلم الغنائى بأكبر اكتشاف فى هذا النوع من السينما، وهو المطربة الناشئة ليلى مراد التى قدم لها سلسلة أفلامها الأولى **«ليلى بنت الريف»** و**«ليلى بنت المدارس»** فى عام واحد هو (١٩٤١)، ثم **«ليلى»** عام ١٩٤٢ والمأخوذة عن **«غادة الكاميليا»** والذى هو فى تقديرى أفضل معالجات السينما المصرية لقصة الكسندر ديماس الشهيرة حتى الان .. ثم **«ليلى فى الظلام»** عام ١٩٤٤.

وإذا لم يكن توجو مزراحى قد قدم للسينما المصرية غير اكتشافة لليلى مراد،

لكان هذا كافيا فى ذاته، لتأكيد دور هذا الرجل فى بدايات السينما المصرية .. ولكنه أخرج لأم كلثوم أيضا **«سلامة»** عام ١٩٤٥ .. فضلا عن تأصيله – مع آخرين بالطبع – لقواعد وتقاليد مازالت هذه السينما سائرة عليها حتى الآن بكل سلبياتها وايجابياتها ..

ولد توجو مزراحى فى حى «بو لكلى» بالاسكندرية فى ٣ يونيو ١٩٠١، وبعد فترة دراسة فى مدارس الاسكندرية، سافر إلى فرنسا – ويقال إلى إيطاليا حيث يرجع أصله وحيث مات بعد ذلك – وكما يقال أيضا أنه حصل على الدكتوراه فى العلوم السياسية والاقتصادية من جامعة «ليون» بفرنسا عام ١٩٢٣ – وهو ما يبدو مستبعدا .. أى وهو فى الثانية والعشرين ومهما كان عبقريا – إلا أن ما يعنينا هنا هو أنه كان مفتونا بالسينما، حتى طاف استديوهات ايطاليا وفرنسا وانجلترا وعاد إلى مصر ليعمل فى إحدى شركات تصدير الأقطان بالاسكندرية التى كان يسيطر على معظمهم الأجانب .

وفى مقال قديم جداً كتبه المخرج الراحل حلمى رفله الذى عمل «ماكيرا» ثم مساعدا لتوجو مزراحى، يقول أنه عاد مرة أخرى إلى فرنسا عام ١٩٢٣ فى اجازة لمدة أربعة أشهر، زار خلالها بعض الاستديوهات، ومنها «جومون» الذى كان المخرج ابيل جانس يصور فيه فيلم **«نابليون الأول»** .. فاستقر رأى الشاب على الفور، على أن يصبح مخرجا، فاشترى كاميرا تصوير سينمائى مقاس ٣٥ ملم ماركة «كينامو» وصور بها بعض الأفلام القصيرة عن معالم باريس وروما والبندقية، تعهدت إحدى الشركات الفرنسية بتسويقها .

ثم عاد توجو مزراحى إلى الاسكندرية واستقال من شركة الأقطان ليتفرغ للسينما تماما، وبدأ بثلاثة افلام تسجيلية، وبعض الأخبار المصورة التى كان يبيعها لفرنسا ..

ويقول مقال حلمى رفله أن توجو مزراحى أنتج وأخرج أول أفلامه الصامتة عام ١٩٢٩ وليس ١٩٣١ .. وكان اسم الفيلم **«الكوكايين»** أو **«الهاوية»** .. وأنه لعب بنفسه بطولة الفيلم تحت اسم مستعار هو «احمد المشرقى» .. «خوفا من بطش والده الذى كان يعمل بالتجارة والمال. فقد كان من عائلة محافظة تعتبر التمثيل – أو التشخيص كما كان اسمه فى ذلك الوقت – من الأمور المخزية التى تسىء إلى العائلات» ..

ونجح فيلم «الكوكايين» نجاحا كبيرا شجع توجو مزراحى على شراء استديو

سينمائى بالاسكندرية، كما اشترى سينما «باكوس» وحولها إلى استديو سينمائى مجهز بالآت التصوير والتحميض والطبع وورش الملابس والديكور وغيرها ..

وهنا نلاحظ كيف كان هؤلاء الرواد للسينما المصرية لا يضعون فقط قواعدها الابداعية الاولى .. وأنما يستثمرون نقودهم التى يكسبونها منها، فى إنشاء أستديوهات جديدة أو دور عرض، وهو مالم يعد يفعله الآن أى شخص من تجار السينما الذين لا يدرى أحد أين تذهب ملايينهم التى حققوها منها، دون أن يضيفوا «طوبة» واحدة لاى بناء أقامه توجو مزراحى وأمثاله فى ذلك الوقت المبكر ..

وانتقل الفنان الشاب بعد ذلك الى القاهرة حيث مارس التأليف والإنتاج والإخراج والتمثيل أيضا، وليقدم فى أفلامه عددا من الوجوه الجديدة، كما فعل مع ليلى مراد.

ويقال إن عدم استعانته بالممثلين المعروفين حينذاك كان بهدف التوفير فى تكاليف الانتاج .. ولكى يتجنب طابع الأداء المسرحى فى أفلامه، من هؤلاء القادمين من المسرح، من ناحية أخرى .

وتضم قائمة أفلام توجو مزراحى الوحيدة التى حصلت عليها، ٣٢ فيلما بدأت **«بالكوكايين»** عام ١٩٢٩ أو ١٩٣١ .. وتنتهى بفيلم **«ملكة الجمال»** عام ١٩٤٦ والذى ينسبه «دليل صندوق دعم السينما» لنيازى مصطفى!! وهذا أحد الأدلة العديدة جدا للتناقض فى المعلومات التى تصادفنا عند البحث عن أية حقيقة أو معلومة عن تاريخ السينما المصرية .

ولكن أيا كان الحال .. فلقد توقف توجو مزراحى فى هذا التاريخ تقريبا عن الإخراج بنفسه واكتفى بالإنتاج، وقبل ان ينسحب تماما من الحياة السينمائية فى مصر لسبب غامض .. لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا بقليل ؟!

وهنا لابد أن نقول إنه لعب دورا مهما فى بدايات السينما المصرية، كما قلنا، كحرفى بارع ملم بكل فروع العمل السينمائى .. وأنه كان أحد الذين وضعوا قواعد الفيلم الكوميدى والفيلم الغنائى بالتحديد. ولكننا بينما نراه مخرجا متمكنا فى ميلودراما غنائية مثل «ليلى» التى مصرها لليلى مراد عن «غادة الكاميليا»، نجده مخرجا ركيكا – ربما لأنه كان هو الذى يكتب أفلامه بنفسه – فى مجموعة أفلامه الكوميدية لعلى الكسار .. ربما لأن هذا الممثل نفسه الذى ظهر فى مسارح روض الفرج الشعبية، حيث فنون الكوميديا والاستعراض البدائية. كان ممثلا بدائيا أو

فطريا يعتمد على تلقائية الاداء العفوى الذى كان يمكن أن يضحك جماهير تلك الايام ..

وكان نموذج «النوبى» - أى الأسمر القادم من جنوب مصر - نموذجا مثيرا للكوميديا فى ذاته من حيث المهمة الدنيا التى كان يحترفها هؤلاء عند نزوحهم الى القاهرة هربا من مصاعب الحياة الخشنة فى النوبة - قبل السد العالى بالطبع - وقبل أن تتقدم النوبة الآن تقدما كبيرا، ويثبت ابناؤها قدراتهم فى مجالات كثيرة عندما تتاح لهم الفرصة .. فهم فى الأصل معروفون بالبساطة والصفاء والنظافة والأمانة التى أهلتهم لمهن معينة تحتاج إلى الثقة .. ومن هذه الصفات، استخلص على الكسار لنفسه - فى المسرح ثم فى السينما - شخصية النوبى «عثمان عبد الباسط»، الرجل الطيب الساذج المنطلق على سجيته فى مدينة مثل القاهرة، لسكانها قيم وعادات مختلفة. ومن هذا التناقض بين القاهرة وبراءة عثمان عبد الباسط، كانت تنبع كوميديا على الكسار ..

وأيا كان مستوى هذه الكوميديا، العفوى أو الفطرى، الذى قد لا يضحكنا الان، فلقد استطاع على الكسار فى زمانه ان يقف ندا لمدرسة كوميديا أخرى أكثر تقدما ونضجا وحرفية كان يمثلها نجيب الريحانى، على المسرح أيضا .. وهناك نوادر عديدة عن منافسات ومشاكسات هذين القطبين إلى حد الرد على بعضهما بعناوين المسرحيات ذاتها .

مانريد أن نشير إليه هنا، هو أنه لا يمكن المقارنة بين كوميديا الريحانى السينمائية فى أفلامه المعدودة التى مازالت قمما راسخة من كلاسيكيات السينما حتى الآن، وكوميديا على الكسار التى يمثلها أشهر أفلامه - من خلال الإلحاح على عرضه بالتلفزيون للأجيال الجديدة - وهو فيلم **«سلفنى ثلاثة جنيه»** الذى كتبه وانتجه وأخرجه توجو مزراحى عام ١٩٣٩ .. وهو فيلم شديد الركاكة والتخلف على كل المستويات - مع احترامى الشديد لتوجو مزراحى - الذى لن أسحب بالطبع كلامى عن دوره وأهميته - إلى حد أنه يدهشنا كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا .. يصنع أشياء كهذه ؟!

نلاحظ أولا أن عناوين الفيلم تضم، مع على الكسار، الممثلة بهيجة المهدى التى تلعب دور زوجته والتى اختفت بعد ذلك من الأفلام فلم نسمع بها .. وربما كان اسمها مستعارا .

في «**سلفني ثلاثة جنيه**» يعمل على الكسار الذي هو النوبي البسيط ذو الجلباب والطاقية في مهنة غريبة في «مدرسة الهلال» التي نرى فيها الصبية التلاميذ يلبسون «الطرابيش» .. فهو يمر كل صباح على بيوتهم ليصحبهم تلميذا تلميذا ليس في الباص الشائع الآن في المدارس الخاصة .. وإنما على دراجة يقودها وبها مركبة تتسع لستة منهم. وبعد أن يوصلهم إلى المدرسة، نراه يشكو لزميله فراش المدرسة من أن حماته الشرسة تسببت، بسبب أزمة الفلوس في رهن البيت الذي يسكنون فيه مقابل دين قدره عشرون جنيها !. وهي مقدمة تدخلنا مباشرة إلى قيمة النقود في تلك الأيام من عام ١٩٣٩ الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية بعد أزمة اقتصادية حادة ..

فمنزل كامل يمكن أن يرهن مقابل عشرين جنيها .. وعثمان عبد الباسط يبحث عن ثلاثة جنيهات بأي شكل يكمل بها المبلغ، وإلا تم بيع المنزل وطرد هو وزوجته وحماته إلى الشارع ..

وفي المدرسة ايضا نكتشف أن له مهنة أخرى إضافة إلى إحضار التلاميذ من منازلهم .. فهو يبيع لهم الطعام والحلوى فيما يشبه «البوفيه» أو «الكانتين» .. ولكنه إنسان «منحوس» - مثل معظم الشخصيات الكوميدية طبعا - يتعرض للكوارث دائما أو يصنعها هو بنفسه ! ولذلك فبعد أن يعده ناظر المدرسة بأن يقرضه الجنيهات الثلاثة، يطرده من وظيفته بعدما أطعم التلاميذ حلوى، دس فيها تلميذ شقي «الشطة الحراقة».

ويمر بائع «سكسونيا» على عربة أمام بيته .. وهم باعة جوالون كانوا يطوفون الشوارع بكل احتياجات البيوت .. وعندما يجد عثمان عبد الباسط أن حماته تقذفه بكل أطباق البيت يقرر أن يبيع ما تبقى منها لهذا البائع .. وهنا نسمع بعضا من اسعار الامس .. فالفنجان بقرش صاغ، وابريق المياه بقرش صاغ .. والصحن بخمسة قروش .. ويقول البائع لعثمان مشفقا : دا انت مسكين قوي .. فيرد: دا أنا رئيس جمهورية المساكين اللي في الدنيا !..

ويلتحق عثمان كممرض عند طبيب أسنان - لا أحد يدري كيف ولا ما هي مؤهلاته - إذ لم يكن هناك منطق في كوميديا تلك الأيام ! .. ويوافق الطبيب على الفور، بعد أن يشرح له مهامه العلاجية ويقرر له مرتبا أربعة جنيهات .. يطلب منها عثمان ثلاثة مقدما ليفك رهن البيت المهدد بالبيع .. ويذهب الطبيب إلى أمر ما تاركا

عثمان وحده مع المرضى فى العيادة .. ولكنه يقرر لسبب غامض أن يعالجهم بنفسه .. ولانه رأى الطبيب قبل أن ينصرف يعالج اسنان خطيبته ثم يقبلها .. فأنه يتصور أن القبلة هى نوع من العلاج .. فيدخل على أول مريض ويقبله فى فمه .. كيف ؟ لا أدرى .

ويجىء رجل ما بفاتورة لكى يسددها له الطبيب .. فيضعه المرض عثمان بالقوة على مقعد طبيب الاسنان ويخلع له ٢٦ سنا من أسنانه عنوة .. ليموت الرجل بين يديه.. هكذا ببساطة فيكتفى الطبيب بعد عودته بطرد عثملن من العمل .. «ويبرطم» على الكسار كعادته شاتما الطبيب ويذهب للبحث عن الثلاثة جنيهات فى مكان آخر.

وفجأة ودون مناسبة يستيقظ ضمير التلميذ الذى وضع «الشطة» فى الحلوى وتسبب فى طرد الفراش عثمان عبد الباسط من المدرسة، فيعترف لأبيه الجواهرجى بهذا الذنب فيقرر الأب الممثل زكى ابراهيم – التكفير عن ذنب ابنه بإلحاق عثمان عاملا فى محله .. ولكن عثمان عبد الباسط كما رسموا له شخصيته فى هذه الأفلام هو رجل أحمق بفطرته أو بين العبيط والمجنون.. فهو شديد التهور وارتكاب الحماقات .. وهو زير نساء أيضا! على الرغم من أن مظهره وعمره لا يسمحان بذلك .. ولذلك فهو يغازل فتاة جميلة تعمل معه فى محل الجواهرجى.. وتستجيب له وهى مبتسمة من دون مناسبة .. وعندما تكلفه بتنظيف قطع المجوهرات لابد طبعا من أن يبتلع «فص خاتم» ثمين .. لكى تتبع الكوميديا بعد ذلك من ضرورة استخراج هذا «الفص» الثمين من بطنه، وبالقنوات الشرعية أو «الشرجية» المعروفة .. فصاحب المحل يكتشف الكارثة ويذهب بعثمان إلى المستشفى لكى يسقوه هناك «زيت خروع» حتى يصاب بالاسهال فينزل الخاتم .. ويحدث هذا بالطبع .. وتزوره زوجته وحماته الشرسة فى المستشفى لتخبراه بأن «شلضم» افندى، المحضر، مصمم على بيع البيت أن لم يحصل على الجنيهات الثلاثة.

وبينما يفكر عثمان عبد الباسط فى الانتحار، تسوقه المصادفة من خلال البوابين أصدقائه إلى دخول ناد رياضى ما، تجرى فيه مسابقة ملاكمة، ينال الفائز فيها عشرين جنيها .. وهو المبلغ المطلوب بالضبط لإنقاذ البيت ..

ويدخل عثمان مسابقة الملاكمة هذه طمعا فى النقود، على الرغم من أن جسده الهزيل لا يسمح له بملاكمة أى أحد. وخصوصا محمد فرج وهو ملاكم حقيقى ضخم الجثة استعانت به السينما فى بعض الأفلام كعادتها فى استغلال أسماء الرياضيين.

ومن بين المتسابقين الذين يصادفهم عثمان فى نادى الملاكمة هذا، نتعرف على الممثل القديم المعروف رياض القصبجى الذى أصبح بعد ذلك، الشرير التقليدى، قاسى الملامح طيب القلب، فى أفلام أنور وجدى.. وتحدث مهازل لا حصر لها بالطبع فوق حلبة الملاكمة، فالممثلون يفعلون أى شىء .. ويبدو أن الفيلم قد أفلت تماما من بين يدى توجو مزراحى لكى يضحك الناس على ممثله المفضل على الكسار فى هذا الموقف .. فنحن نرى الملاكم يضرب «الحكم» .. ويبادله الحكم الضرب ببساطة ..

وعلى الكسار نفسه يلبس قفازى الملاكمة فى قدميه باعتبارها حذاء .. ثم يواجه محمد فرج الملاكم الذى يبلغ حجمه عشرة أضعاف حجم على الكسار .. والمفروض والحالة هذه أن تحدث مذبحة، ولكن زوجة على الكسار وحماته تصلان فى الوقت المناسب إلى النادى .. وتصعدان الحلبة ببساطة، ثم تشتركان معه فى ضرب الملاكم الخصم، ليختلط الحابل بالنابل بينما جمهور النادى يضحك .. وطبيعى أن ينهزم أهم ملاكم فى العالم فى مباراة كهذه ..

المهم .. يفوز عثمان عبد الباسط بالعشرين جنيها .. ويدفعها للمحضر قبل أن يبيع البيت فى آخر لحظة وبعد إنزال اثاث البيت الى الشارع .. وتعم السعادة الجميع حتى توجو مزراحى شخصيا .. بل أن على الكسار يقبل زوجته وحماته الشرسة نفسها مع كلمة النهاية .

كان هذا هو نوع الكوميديا السائدة غالبا فى تلك الأفلام ...

وهنا قد يقول قائل : لا تنسى أن تاريخ صنع هذا الفيلم هو عام ١٩٣٩ وبالتالى فلا بد ان تضعه فى ظروفه .. لان تقويمه بمقاييس ايامنا هذه يصبح ظالما ..

حسنا .. سوف نضع «سلفنى ٣ جنيه» فى ظروفه .. لنكتشف أن العام نفسه الذى تم صنع الفيلم فيه، عام ١٩٣٩ بالتحديد - كان العام الذى أخرج فيه كمال سليم «**العزيمة**» الذى كان نقطة تحول فى تاريخ السينما المصرية، ومازال البعض يذكرونه حتى الآن باعتباره الفيلم الذى بدأ به تيار الواقعية فى السينما المصرية ..

ولكن يبدو أن توجو مزراحى .. بعلى الكسار .. لم يكن قادرا على صنع إلا مثل هذه الاشياء !..

- مجلة «فن» - السنة الثالثة - العدد ٢٣- ١٩٩٠/٧/٩.

«ليلة الدخلة»
أضحكت آباءنا وتبكينا..

المدخل المنطقى للحديث عن فيلم **«ليلة الدخلة»** هو فى تصورى أنه من الأفلام المبكرة جداً - أن لم تكن الاولى - لظهور اسماعيل ياسين وماجدة.. وهى دلالة تبدو غريبة الى حد ما.. فما الذى يمكن أن يربط بين اسماعيل ياسين الذى كان مقدراً له أن يصبح بعد ذلك نجم الكوميديا الأكثر شعبية وانتشارا فى السينما المصرية على مدى العشرين سنة التي أعقبت هذا الفيلم.. وماجدة التى أصبحت احدى المتربعات على الشاشة فيما يزيد عن المدة نفسها. ومنافسة لنجمات القمة اللاتى ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

البحث عن أى صلة بين ماجدة واسماعيل ياسين يبدو مستحيلا فى تلك البدايات المبكرة.، فاسماعيل ياسين كان سلاحه الوحيد الأداء الكوميدى بمفهومه الخاص للكوميديا طبعا وأيا كان رأينا فيه بينما كانت ماجدة أبعد ما تكون عن الكوميديا على الرغم من أنها حاولت ذلك لمرات نادرة.. إلا أن شخصيتها الفنية كما تبلورت بعد ذلك فى مسيرتها الممتدة. كانت تجنح إلى الرومانسية المبالغ فيها أحيانا، فى مواجهة رومانسية فاتن حمامة، أى إلى الأداء النابع من روح البنت البريئة الرقيقة المظلومة،. وتاثرا بفاتن حمامة أيضا .

وحيث لا يوجد أى رابط أو وجه شبه أذن بين ماجدة واسماعيل ياسين، تجئ الدلالة الوحيدة لفيلم «ليلة الدخلة» من أنه البداية المشتركة المبكرة جدا لظهورهما معا فى فيلم واحد.. ومع ذلك فلم يكن «ليلة الدخلة» هو الفيلم الاول تماما لكل منهما منفردا، ولا حتى لهما معا.. وأنما هو يدل فقط على أن بدايتهما كانت فى وقت واحد تقريبا.. ثم كان حجمهما كوجهين جديدين حينذاك هو الحجم نفسه.. على الرغم من

التفاوت الكبير بين نصيب ماجدة بعد ذلك فى السينما المصرية ونصيب اسماعيل ياسين وما كان مقدرا لكل منهما أن يسلكه كأسلوب وشخصية في هذه السينما ..

وتاريخ **«ليلة الدخلة»** يرجع إلى أربعين سنة.. بالتحديد عام ١٩٥٠.. ولكننا نقرأ اسم اسماعيل ياسين بطلا لفيلم لأول مرة عام ١٩٤٩ فى **«ليلة العيد»** الذى شاركته فيه شادية وأخرجه حلمى رفلة الذى يبدو واضحا أنه مكتشفهما معا.. ثم نقرأ اسم اسماعيل بطلا لفيلم آخر فى العام نفسه هو «الناصح» أمام ماجدة أيضا.. وهو أول فيلم لها على الاطلاق، ومخرجه هو سيف الدين شوكت.. وشاءت المصادفة أن يكون شريكها فيه اسماعيل ياسين ليكون هذا هو فيلمه الثانى.. بمعنى أن الاثنين ظهرا فى السينما أول مرة عام ١٩٤٩ .

ولأن اسماعيل ياسين كان قادما من عالم «المونولوجات» والحفلات الحية أساساً، بشخصيته الكوميدية المميزة.. فيبدو ان استجابة الجمهور لهذا الطابع الكوميدى الجديد هى التى فرضته بسرعة، وكالعادة، بطلا أو شريكا فى أكثر من فيلم.. بينما طابع ماجدة كفنانة صغيرة حالمة تتميز برقة صوتها «المنكسر» بشكل خاص، لا يكفى وحده لفرضها بالسرعة على منافسة قوية من فتيات اخريات شبيهات، كن قد ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

لذلك. فنحن نرى فى العام التالى مباشرة ـ ١٩٥٠ ـ خمسة أفلام لأسماعيل ياسين مقابل فيلم واحد لماجدة هو فيلم **«ليلة الدخلة»**، هذا، الذى كان اسماعيل ياسين شريكا لها فيه ايضا.. ولكن مع الفارق.. ففى عناوين الفيلم نجد ان اسم اسماعيل ياسين كان الأول فى لوحة تضم خمسة اسماء للشخصيات الرئيسية الخمس.. فيبدو أن الخمسة لم يكن فيهم «نجم» بالمعنى الذى نعرفه فى ايامنا، فاعتبروا البطولة جماعية لخمسة هم : اسماعيل ياسين وحسن فايق.. وهما هنا «البطلان الشابان».. أما البنتان اللتان سيقعان فى حبهما فهما سميحة توفيق التي كانت نجمة أكبر من ماجدة، وأكثر قدماً، بدليل أنهم كتبوا اسمها قبل اسم ماجدة.. ثم عبد الفتاح القصرى .

أما الأفلام الأربعة الأخرى لاسماعيل ياسين عام ١٩٥٠ فهى : **«البطل»** أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمى رفلة أيضا الذى يبدو مصرا على تقديم اكتشافه الجديد **«المليونير»** لحلمى رفلة، ولكن أمام كاميليا التى كانت أكثر فاتنات السينما إغراء حينذاك، و**«فلفل»** أمام حسن فايق شريكه فى «ليلة الدخلة».. وفيما يبدو

محاولة لصنع ثنائى كوميدى متجانس.. منهما.. ومن إخراج سيف الدين شوكت.. و«محسوب العائلة» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج عبد الفتاح حسن ..

ويبدو أن ماجدة التى ظهرت مع النجم الكوميدى الجديد فى وقت واحد قد تعثرت، حيث لا نرى لها فيلما واحدا فى قائمة العام التالى مباشرة ١٩٥١ .. بينما يشق اسماعيل ياسين طريقه فى ثلاثة افلام هى : **«البنات شربات»** أمام المطربة أحلام ومن إخراج حلمى رفلة أيضا .. «حماتى قنبلة ذرية» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمى رفلة.. **«بيت الأشباح»** أمام كمال الشناوى ومن إخراج فطين عبد الوهاب الذى بدا اسمه يلمع فى مجال الأفلام الكوميدية ..

ثم تفرقت مصائر ماجدة واسماعيل ياسين بعد ذلك ..

و«ليلة الدخلة» من اخراج مصطفى حسن الذى كتب السيناريو ايضا.. بينما ترك الحوار لعلى الزرقانى الذى يدهشنا هنا أنه بدا كاتبا كوميديا .. فى الوقت الذى كان فارس هذا المجال الذى لا يبارى هو أبو السعود الابيارى ..

وكالعادة فى مثل هذه الأفلام القديمة التى ما زالت حية حتى الآن، ويقبل عليها المشاهدون عندما تعاد فى التلفيزيون على الرغم من سذاجتها الشديدة، فلا بد لنا أولا من أن نتأمل عناوين أو «تيترات» الفيلم، لنعرف الكثير عما كانت عليه السينما المصرية من أربعين سنة.. فأحيانا تكون هذه هى القيمة الأساسية ـ وربما الوحيدة ـ من إعادة رؤية مستوى لا يمكن إنكار أنه بدائى.. ولكن هذا ما كان يضحك آباءنا في تلك الأيام، وعلينا ألا نخجل من ذلك .

الفيلم أولا من إنتاج جبرائيل تلحمى الذى كان أحد أهم المنتجين فى السينما المصرية، والذى قدم بعد ذلك عددا من أهم أفلامها، ويكفى أنه كان وراء ظهور أفلام يوسف شاهين الأولى.. ويذكرنا اسم تلحمى بأنه حتى الخمسينات كانت تتردد بكثرة أسماء أجنبية ومتمصرة فى بعض فروع العمل فى الفيلم المصرى التى بدأت فعلا كما نعلم على أيدى الاجانب، وقبل أن يتولاها المصريون الذين عملوا معهم وتعلموا منهم.. فالتصوير فى «ليلة الدخلة» لكليليو... بينما المساعد هو المصرى على حسن.. ومدير الاضاءة : أرام.. وهى مهنة من الصعب فهم استقلالها عن مهمات المصور.. إلا إذا كان كليليو يقوم بالتصوير فقط تاركا توزيع الاضاءة لآرام، وهو اسم أرمنى كما هو واضح.. وكان للأرمن المقيمين فى مصر دور كبير فى كثير من المهن الفنية فى مصر وحتى منتصف الخمسينات..

وأمام إدارة الانتاج مثلا في عناوين هذا الفيلم، نرى اسمى السعيد صادق «المصرى وهيج كيفوركيان الأرمنى.. بينما مدير الإنتاج إميل يزبك.. ومهندس الصوت، كارل.. والتصوير والطبع والتحميض فى استديو «نا صيبيان» حيث مدير المعامل فاهيه.. وارمناك..

فنحن نرى أنه فى عام ١٩٥٠ كان استديو ناصيبيان الأرمنى هذا يستكمل عمليات تجهيز الأفلام بنفسه من تحميض وطبع.. وهو لا يزال قائما حتى الآن قريبا من محطة سكة حديد القاهرة بعدما تحول إلى «خرابة» مهجورة، وهو وكثير غيره من الاستديوهات التي أنشاها الأجانب، فلما دخلتها رؤوس الأموال السينمائية المصرية لم تضف إليها «طوبة» واحدة.. ثم جاء القطاع العام السينمائى الحكومى فأغلقها تماما بدلا من تطويرها وبناء غيرها.. وظلت هذه إحدى مآسى السينما المصرية حتى اليوم ..

فإذا ما دخلنا بعد هذه المقدمة الفاجعة ـ ولكن التى لابد منها ـ إلى تفاصيل الفيلم نفسه، فسوف نجد أنفسنا ـ ولا تؤاخذنى ـ أمام أشياء بالغة البلاهة.. ولكنها كانت تضحك الناس فى تلك الأيام ..

يبدو من مجموعة الأفلام التى تجمع بين اسماعيل ياسين وحسن فايق فى تلك الفترة أن القيمين عليها كانوا يحاولون صنع ثنائى كوميدى منهما معا، تقليدا لثنائيات لوريل وهاردى وابوت وكوستيللو التى كانت ناجحة جدا فى السينما الأميركية.. وكان حسن فايق بتكوينه الضخم نسبيا، هو هاردى العصبى دائما والذى يبدو هو القوى المسيطر على لوريل الضئيل ـ اسماعيل ياسين ـ الأكثر سذاجة والذى يوقعه دائما فى كثير من المازق ..

فالثنائى هنا يحمل المواصفات نفسها.. من الشكل إلى الموضوع.. حسن فايق هو «الأسطى نايلون» الذى يعيش فى شقة واحدة مع زميله اسماعيل ياسين «الاسطى بلابيعو» وهما شابان اعزبان. يبدأ الفيلم بمقدمة طويلة عن مشاكلهما البيتية فى الطعام والبحث عن ملابس نظيفة وهما ليسا متزوجين.. واسماعيل ياسين لا يكف عن نصح حسن فايق بالزواج الذى يبدو الأخير رافضا له تماما، بل وكارها لجنس النساء كله .

ومثل لوريل الضئيل المسكين. يتولى «بلابيعو» شؤون البيت.. بينما هاردى ـ السمين الضخم الذى يمثله حسن فايق لا يكف عن الشخط والنطر والتوبيخ والقاء

الأوامر.. ونحن نسمع اسماعيل ياسين مثلا يقول أنه اشترى دجاجة بخمسة وعشرين قرشا.. ثم تستغرق عملية تنظيفها وطبخها نحو ربع ساعة على الشاشة ـ فى المحاولات الكوميدية المعروفة لسلقها ووضع السكر عليها بدلا من الملح وأشياء من هذا القبيل ـ وينتهى موقف الأكل بالطبع بافساد كل شىء.. حيث يلقى حسن فايق بحساء الدجاجة فى وجه اسماعيل ياسين ـ وهذه غلطة وقلة ذوق كانت شائعة فى الكوميديا السينمائية البدائية هذه وتصل أحيانا إلى درجة أن يبصق ممثلا فى وجه زميله. وكانت تترفع عنها طبعا سينما لوريل وهاردى ـ ثم ينتهى المشهد بنكتة لفظية كهذه ..

فحسن فايق ينهر اسماعيل ياسين على افساده الطبخة قائلا : بقى أنت بنى آدم أنت؟.

فيهز اسماعيل ياسين رأسه بطريقته العبيطة المعروفة قائلا : أمال إيه بنى سويف؟

ننتقل بعد ذلك مباشرة إلى «إيفيه» كوميدى آخر مستهلك فى الفيلم الكوميدى : السيارة الصغيرة «المهكعة» مفكوكة المفاصل التى لا تسير أبدا.. وإذا سارت فبألف مشكلة ومشكلة، وأحيانا تسير وحدها ! وهى هنا وبعد محاولات مضنية لتشغيلها تنطلق وحدها فعلا، وتسبقهما إلى دكان الحلاق الذى يعملان عنده.. «الخواجة موسكا» الذى يلعبه الممثل الضئيل المشهور حسن كامل.. وهو ثائر عليهما دائما لتأخيرهما فى الوصول، ولإفسادهما كالعادة لكل شىء.. وعلى الرغم من اننا نراه طول الوقت يطردهما من العمل.. فهما لا يتركانه أبدا.. ولا ندرى كيف!

ومن دون مناسبة، ينطلق الرصاص فى المحل.. ويدخل اثنان من رجال العصابات يلوحان بالمسدسات من أجل حلق ذقنهما وبسرعة.. ويدخل البوليس ليسأل عنهما فينكر الحلاقان.. ويخرج البوليس ببساطة وكأن شيئاً لم يحدث.. ثم ينهى الحلاقان «نايلون» و«بلابيعو» عملهما.. وبينما هما يركبان السيارة. يتناثر رذاذ الوحل من عجلها على فتاتين جميلتين سميحة توفيق وماجدة، فهاتان هما الشقيقتان اللتان لابد من أن يقع الشابان العبيطان فى حبهما من أول نظرة، لكى يكون هناك فيلم آخر من أفلام التخلف العقلى، حيث البطل عبيط لا يدرى شيئا عن أى شىء ولا يجيد صنع أى شىء إلا بعد تحويله إلى كارثة.. ومع ذلك تحبه وتصر عليه البنت الحلوة ..

المنطقى فى هذه الحالة السريعة من «الحب الكهربائى» فى أى فيلم فى الدنيا أن

يذهب الشابان ببساطة إلى عنوان الفتاتين ليخطباهما من الأسرة. لكن ازاى؟.. هل ينتهى الفيلم بهذه البساطة ومن دون ان يكون هناك مجال لسوء التفاهم التقليدى الذى يفجر الكوميديا ويطيل الاحداث بأى شكل ؟

يلجأ الشابان إلى الخاطبة لتذهب إلى العنوان المذكور لتخطب لهما بنتى «الخرطوشلى» أو «الخرطوشى».. لا أدرى بالضبط.. ولكن عبد الفتاح القصرى الممثل الكوميدى النادر في السينما المصرية.. والذى يعمل فى هذا الفيلم تاجرا للبنادق والسلاح فى دكان صغير، لذا لابد من أن يكون اسمه «الخرطوشى».. فتقوم الخاطبة وبسوء فهم، بخطبه ابنتيه القبيحتين جدا.. بدلا من ماجدة وسميحة توفيق ابنتى الأسرة التى تسكن فى الشقة المقابلة .

ولكى تكون هناك قصة.. ودراما.. فزوجة أب الفتاتين الجميلتين تدبر مؤامرة لتزويجهما من ابنى خالتها الشريرين ليفوزا بثروة ابيهما المريض.. وهذا الشابان ـ بالمصادفة ـ هما المجرمان اللذان رأيناهما منذ قليل يقتحمان دكان الحلاق «نايلون» و«بلابيعو» اختفاء من مطاردة البوليس.. ومن الصعب جدا ـ إن لم يكن مستحيلا ـ أن يتابع الانسان حكايات كهذه بكتابتها للقارئ.. فالمفروض أن أفهم أنا أولا لكى اجعلك تفهم أيضا.. فكيف بالله عليك أفهم أنا وأنت أشياء لا أعتقد أن ممثليها أنفسهم كانوا يفهمونها؟ فهم يؤدونها أمام الكاميرا فقط.. وأنت تراها على الشاشة فقط.. وأن تضحك بعد ذلك أو لاتضحك فهذه مشكلتك! ..

تستمر إجراءات الزواج الخاطئ الذى تدبره «الخاطبة» دون أن يكتشف أحد بالطبع سوء التفاهم فى اختيار العروسين.. ليس لأن التقاليد تمنع رؤية العريس للعروسة قبل «ليلة الدخلة» فقط. وإنما لأن بناء الفيلم كله يمكن أن ينهار فى الفصل الخامس على الأكثر لو اكتشف أحد الخطأ ولذلك يقام الفرح وتغنى المطربة وترقص الراقصة، وينفرد حسن فايق واسماعيل ياسين كل بعروسه فى حجرة مستقلة فى بيت أبيهما المعلم خرطوش ـ عبد الفتاح القصرى ـ ليكتشف كل منهما ان عروسه هى «بعبع مخيف» غير فتاته الجميلة تماما..

وهنا لابد من الهروب بالقفز من النوافذ، لكى تكون هناك المطاردة التى لابد منها بين المعلم خرطوش تاجر السلاح ورجاله الأشداء المرعبين وبين العريسين اللذين هربا من ابنتيه فى ليلة الزفاف.. وهو عار وشنار لا يمسحه إلا الدم ..

ولا يدرى أحد بالضبط كيف تنتهى هذه المطاردات دائما فى الفيلم المصرى إلى

ملهى ما،، يمكن تسميته احيانا «الكاباريه».. وأحيانا أخرى «التياترو».. ولكننا نجد شخصيات الفيلم تقتحم العرض الغنائى الراقص من دون أن يمنعهما أحد.. والعصابة غالبا ما تقتحم الصالة بل والمسرح نفسه من دون أن يعترض أحد أيضا.. وما يحدث هنا اشد غرابة.. فحسن فايق واسماعيل ياسين يجدان نفسيهما على المسرح وسط المغنيات والراقصات.. فيشتركان فى العرض نفسه من دون ان يعرفا عنه شيئاً.. والمذهل ان صاحب التياترو يعجب بهما جدا. ويكتشف فجأة انهما عباقرة الفن اللذين لابد من ان يوقع معهما العقد فورا ..

ومن السهل جدا بعد كوميديات كواليس المسرح التى تكررت في أفلام كثيرة، أن يكون الفيلم قد وصل الى هدفه الذى اراده : بعض كوميديا العبط.. وبعض الرقص والغناء.. وهنا يمكن حل أى سوء تفاهم فى ثانية فيعود كل شىء إلى مكانه الطبيعى.. والمأذون حاضر لتزويج هذا من تلك حسب ما هو مكتوب فى السيناريو.. لو كان هناك شىء مكتوب أصلاً ..

ولكن ما هو جدير بالكتابة حقا بعد أربعين سنة من «ليلة الدخلة» هو أن هذا نوع السينما التى خلقت نجوما كبارا عاشوا بعد ذلك نصف قرن.. وأن آباءنا كانوا يضحكون .

- مجلة « فن » - السنة ٣- العدد ٢٤ ١٦ / ٧ / ١٩٩٠ .

« جزيرة الشيطان »
تحت الماء وفوقه المهم هو السينما الجيدة !

فى فيلمهم الأول «جحيم تحت الماء» كانت القيمة الأولى التى قدمها لنا نادر جلال مخرجا وسعيد شيمى مصوراً وسمير صبرى منتجاً هى تجربة النزول تحت الماء للتصوير لأول مرة بالاستعانة بخبرة مهندس السينما المصرية العبقرى اوهان الذى جعل هذا ممكناً على المستوى الآلى أو الميكانيكى.. وكانت هذه هى القيمة التى رحبنا بها أساساً فى هذا الفيلم بغض النظر عما حدث فيه تحت الماء أو حتى فوقه.. فلقد كنا أحوج ما نكون لأى مغامرة أو تجربة جديدة مثيرة تتقدم بها السينما المصرية ولو خطوة على المستوى التكنيكى أو الميكانيكى وأيا كان الموضوع.. بعد أن تجمدت أدوات هذه السينما وأساليبها الفنية وتحجرت عند نفس اسلوب توجو مزراحى ومحمود ذو الفقار مثلا.. بل وعلى أسوأ. لأن العناية الإنتاجية السخية وجماهيرية الممثلين كانت تخدم هذه السينما القديمة أكثر.. ولذلك افتقدنا التطوير والتجديد والخيال فى أساليب مخرجينا فى نفس الوقت الذى تجمدت أيضا معداتنا المتخلفة العاجزة التى انتهى عمرها الافتراضى ولم تعد تدخل أو تضاف إلى العملية السينمائية فى مصر «ماكينة» واحدة جديدة من أى نوع بينما نرى تكنولوجيا السينما فى العالم كله تقدما رهيبا يتيح لأى مخرج تحقيق أى خيال مجنون يخطر بباله .

وواضح أننى أتحدث هنا عن الجانب الميكانيكى فقط من السينما وليس عن الموضوعات.. ومع إدراكى الكامل لأنه ليس فى السينما شىء اسمه الماكينات وشىء آخر اسمه الموضوعات يمكن فصل احدهما عن الآخر.. وستظل قيمة كل فيلم فى

النهاية هي ما الذى قلته لمشاهديك بهذه الماكينات.. ولا أحد يريد من السينما المصرية مثلا أن تتحدث عن غزو الفضاء وحرب النجوم فى الوقت الذى لا تتحدث فيه حتى عما يحدث على الأرض فى شبرا.. وباب الخلق.. ولكن عندما تصل حال أفلامنا إلى أنه لا موضوعات ولا ماكينات ولا تجديد ولا خيال أو ابتكار فى أى شيء.. فإننا نكون فى عرض كل من يضيف لنا كاميرا جديدة أو عدسة جديدة أو أى شيء يتحرك فى أى أتجاه فى هذه البحيرة الراكدة الآسنة.. وهذا هو سر حماسنا الشديد لإجتهاد شباب السينما الجدد - نسبيا - مثل محمد خان وعاطف الطيب ورأفت الميهى وخيرى بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفه وماهر عواد الذين يحاولون فعلا الخروج على القوالب التقليدية الجامدة فى الشكل والمضمون معا وايا كانت درجة ترحيبنا بأسلوب هذا أو ذاك.. فنحن نريد أولا للأشياء أن تتحرك.. وبعد ذلك نحاسبها : تتحرك فى اى اتجاه .

فى هذه الحدود تحمسنا حماسا شديدا لتجربة التصوير تحت الماء لأول مرة فى فيلم **«جحيم تحت الماء»** رغم سخافة مسألة الكنوز المختفية فى أعماق البحار التى تتصارع عليها العصابات والتى لا نتصور أبدا أنها يمكن أن تحدث فى مصر حيث لا كنوز أصلا حتى فوق الماء.. ولكنها مغامرة سينمائية جريئة كان يجب أن يقدم عليها أحد وكان يستحق أن نحييه.. ومن حق صانعيها أن يستثمروا نجاحها ليكرروه فى فيلم أو فيلمين آخرين ولكن بشرط ألا تصبح «هوجة» جديدة كما حدث بالفعل ليقلدها التجار والببغاوات فاقدو الموهبة والابتكار.. لنكتشف فجأة أن كل أنشطة الحياة المصرية قد انقلبت إلى تحت الماء وأن الكنوز ما شاء الله متوافرة جدا فى أعماق الغردقة أو شرم الشيخ وأنها فى انتظار فقط كل ما يلبس «بدلة غطس» وانبوبة أكسجين لينزل وينتشلها من سمير صبرى إلى عادل إمام ويحيى الفخرانى وحتى يسرا ومعالى زايد بل والمسلسل الذى سموه «أبدا لم يكن مسلسلا».. وسوف يجيء الدور طبعا على يونس شلبى وسعيد صالح. ولا استبعد أن أرى قريبا كباريه تحت الماء ترقص فيه نجوى فؤاد بانبوبة الأكسجين حيث تتفق العصابة على تهريب البضاعة بقيادة محمود المليجى .

ولكن تظل تجربة نادر جلال وسعيد شيمى الثانية فى **«جزيرة الشيطان»** جديرة بالاحترام لأن لهما الفضل الأول فى الابتكار والتدريب الشاق والإخلاص الشديد لتجربة تحمسا لها بجدية وتعبا من أجلها ليقلدها الجميع بعد ذلك.. ثم لأنهما

يقدمان عملهما بأعلى مستوى فنى فى الاخراج والتصوير تحت الماء ـ الماء بكل مشاكله التكنيكية فى الإضاءة والألوان والعدسات التى يحملها سعيد شيمى بمفرده وسط التخلف المخيف فى امكانيات السينما الذى نعرفه ـ وتكون النتيجة فى النهاية عملا لا يقل بحال عن المستوى العالمى الذى نراه فى هذا النوع من الأفلام ـ الذى اعترف باننى لا أستريح له كثيرا لأننى مازلت أفضل أفلام فوق الماء وعن ناس عاديين .

وعن موضوع «جزيرة الشيطان» مثلا فلست أعتقد أن هناك سفينة غارقة منذ خمس وعشرين سنة وبها كنز من الذهب تسعى وراءه عصابة جبارة بقيادة مصطفى متولى وفى نفس الوقت يمكن أن يسعى الساذج والبخيل أحمد راتب بالذهاب معها إلى المغامرة فيتحول الجميع فجأة الى غواصين ومغامرين مهرة لا ينقصهم فقط إلا جيمس بوند الذى هو عادل إمام طبعا وراءه يسرا المدرسة الشابة العادية جدا بحيث تترك كل حياتها وعملها وأهلها وتقنع خطيبها حاتم ذو الفقار وجارها المدرس ليقودهم إلى الكنز بنجاح كبير يهزمون فيه العصابة.. فى اعتقادى الشخصى أن هذه ليست سوى قصص أطفال نتسلى فيها بعوالم جديدة على السينما المصرية مثل مشاهدة ما تحت الماء نفسها والاسماك الملونة والسفن الغارقة والجزر الوحشية الجميلة ثم المطاردات والانفجارات بالطبع.. ولكن علينا ان نناقش كل شىء فى حدوده التى لا يدعى غيرها.. فهو فيلم مغامرات فعلا ولكن في أجواء جديدة وجيدة الصنع إلى أقصى حد.. ولقد تذكرت على الفور فيلما فرنسيا ضخما جدا أنفقوا عليه ببذخ هو **«الازرق الكبير»** الذى اختاروه بثقة شديدة فيلما لافتتاح مهرجان كان منذ عدة سنوات وكانت قصته أسخف بكثير من مغامرة **«جزيرة الشيطان»** الذى لم يكن أقل منه فنيا بحال من الأحوال ـ وبلا مبالغة ـ رغم الإمكانات الهائلة التى نعرفها للفيلم الفرنسى والتى لم يتوافر عشرها بالطبع للفيلم المصرى .

لقد كان نادر جلال فى أحسن حالاته كحرفى متمكن فعلا فى هذا النوع من أفلام الحركة والمغامرة الذى يثبت مع كل فيلم أنه أصبح أبرع مخرجيه فعلا وأكثرهم إخلاصا واجتهادا واهتماما بكل تفاصيل الصورة والحركة وتدفقها وإيقاع الإثارة التى تمسك باهتمام المتفرج وهو أهم شروط هذا النوع من السينما.. خاصة وهو يدخل هذه المرة مجال الأعماق التى تفرض ـ على مخرج مصرى بالتحديد ـ آلاف المشاكل التكنيكية الجديدة التى لابد من العثور لها على حل .

ونفس الشيء يقال عن المصور سعيد شيمي بل ربما بصعوبة أكثر.. لأنه يكون عليه هو أن يحقق تصورات المخرج بالعثور أيضا على حلول لمشاكل الاضاءة والألوان وحركة الكاميرا والعدسات لعالم ما تحت الماء المختلف تماما عن التصوير العادي.. خاصة مع افتقاد الامكانات الآلية التي أصبحت متوافرة الآن لأى مصور في العالم ويمكن ان تحل له كثيرا من المشاكل التى على المصور المصرى ان يعثر لها على البدائل بنفسه.. وسيظل لسعيد شيمى فضل السبق بدخول هذا المجال بجرأة وبحب شديد لمهنة عمره : السينما.. بل أن العين الفاحصة التى لا تنساق فقط الى مشاهد ما تحت الماء.. لابد أن تلاحظ أيضا أنه فى المشاهد العادية لما فوق الماء كان سعيد شيمى فى أحسن حالاته من حيث توفير الاضاءة المناسبة لليل والنهار والداخل والخارج ومستوى لون الصورة وبعض حركات الكاميرا الصعبة جدا المحمولة باليد سواء بالسرعة أو بالبطء والتى توحى بانها حركة ميكانيكية - كرين أو شاريوه وهو ما تخصص فيه هذا المصور ببراعة .

ولقد وجدت نفسى أفكر وأنا أشاهد هذا الفيلم فى إحتمال عرضه فى الخارج سواء فى مهرجان أو عرض تجارى.. فوجدت أنه يمكن أن يلقى استجابة كاملة من المتفرج الغربى خاصة وهو يرى أجواء جديدة عن بلد لا يعرفه فلديهم أفلام كثيرة تنجح رغم أنها أقل منه فعلا .

إن «جزيرة الشيطان» هو بكل مقياس فيلم مصرى على مستوى تكنيكى متقدم جدا ومعقول وخال من أى رخص أو ابتذال.. والصراع فيه نفسه مقبول من العقلية الغربية - بل ان صراعات ستيفن سبيلبرج التى تكتسح العالم أكثر هيافة وخبثا - والشخصيات فى جزيرة الشيطان» منطقية ومعقولة بالخير والشرير فيها.. والممثلون فى أحسن حالاتها : عادل إمام هذا العبقرى القادر على اقناعنا بأى موقف وبأى تعبير.. الذى يميتنا من الضحك فى مشهد من السخرية من مأكولات البحر.. بنفس السلاسة التي يأخذ بها قلوبنا فى مشهد مكاشفته ليسرا بهمومه على شاطئ البحر ليلا.. فهذا مشهد لا يقدر عليه الا ممثل كبير حقا.. ويسرا نفسها قطعة من الحياة والحرارة والانفعال ولعلها أفضل ممثلاتنا الآن.. وأحمد راتب الذى عندما يكون هو بسمة الفيلم الدائمة مع أن معه عادل إمام فهذه شهادة وحدها لممثل متمكن.. وحتى نهى العمروسى وجمال اسماعيل ومصطفى متولى فى حدود أدوارهم الصغيرة.. وأى مشاعد غربى يمكن أن يتابع هذه الشخصيات كلها باستمتاع واقتناع إلى أن

وصلنا إلى مشهد ذهاب عادل إمام ونهى العمروسى وحدهما إلى منجم مهجور لسرقة بعض المتفجرات لكسر باب السفينة الغارقة والحصول على الذهب.. بعد ان تدهشنا أولا براعة ديكور المنجم الذى صممه فنان موهوب فعلا هو غسان سالم حتى لا نصدق أنه ديكور.. يفقد الفيلم منطقه المعقول ويدخل فجأة وبلا سابق انذار فى منطقة البلاهة.. فإذا بعادل إمام يضرب وحده عصابة من اربعين «شحط» على الأقل... ويتخلص ببساطة شديدة من مجموعة بعد مجموعة.. ويطيح بكل من يصادفه فى منجم طويل جدا يضرب هذا على وجهه وذاك على قفاه.. وكل «حيطة» والأخرى من هؤلاء الأشرار ينظر له فى خشوع وانتظار وكأنه يقول «اضرب يا عادل بيه!» إلى أن نصل إلى حكاية «المطرقة» الضخمة التى يضرب بها الجميع وتطير فى الهواء لتهبط فى يده بالضبط فنحس أننا أمام أفلام شارلى شابلن أو باستر كيتون الكوميدية الصامتة ولا بأس طبعا من أن نصنع مشهدا من أفلام «ميكى ماوس» لنضحك به العيال.. ولكن بشرط ألا نفسد به منطق الفيلم المعقول كله ومن باب «الطفاسة» فالفيلم مثير وممتع بما يكفى ولم يكن بحاجة إلى هذا المشهد الهزلى.. وهنا سيندهش المتفرج الغربى ويحس أن هؤلاء الناس إما فقدوا عقولهم فجأة.. وإما يسخرون منه شخصيا حين يعتبرونه طفلا.. وهنا يكون على عادل إمام أن يقرر، كيف يحب أن يقدم نفسه للناس : إنديانا جونز.. أم عادل إمام الحقيقى البسيط الرائع؟ وسوف نظل نحن نكرر هذه الملاحظة مهما سخر منها. لأننا نحبه! .

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ٢١ / ٧ / ١٩٩٠ .

فترة «الثلاثيات» فى الأفلام العربية سذاجة متقنة

بدأ اهتمامى بهذا الفيلم منذ تذكرى أن موجة «الثلاثيات» كانت جزءاً مهماً من اهتمامات شبابنا المبكر بالسينما، فلقد جاءت فترة كان كل شىء فى الأفلام العربية المصرية «بالثلاثة».. دعك من مسألة «الشياطين» فهى من أحب الكلمات وأكثرها انتشاراً فى عناوين أفلامنا وحتى الآن.. فلا أدرى من الذى أشاع بين صناع الأفلام من مخرجين ومنتجين، أن الجمهور يحب جداً أن يكون الشيطان بطلاً لفيلم.. حتى أن الترجمة التجارية لكل أفلام جيمس بوند مثلاً عندما تعرض فى مصر، لابد من أن تكون فيها كلمة «الشياطين».. والتفسير «البرىء» هو أنها كلمة توحى للمتفرج البسيط بأن الفيلم لابد وأن يحفل بالضرب والمغامرات.. فمن هو صاحب هذا التصور الساذج بأن الشيطان يضرب ويغامر؟!

ومن الصعب مع ذلك تتبع أصل كلمة «الشيطان» أو «الشياطين» فى تاريخ السينما المصرية.. ولكن تتبع سلسلة أفلام الثلاثيات: أى **«الشياطين الثلاثة»** – **«الأشقياء الثلاثة»** – إلخ.. أسهل بكثير، فضلاً عن الأفلام التى تنقسم إلى ثلاث قصص منفصلة والتى عرفتها السينما المصرية فى فترة من الفترات، من الأفلام المعروفة أيضاً فى السينما العالمية. حتى أن فيللينى العبقرى الإيطالى نفسه أخرج مرة ثلث فيلم.. ولكنى أكاد أجزم أنه باستثناء **«الفرسان الثلاثة»**.. فلم تكن هناك سينما استخدمت هذه الثلاثيات أكثر من السينما العربية المصرية، وبالذات فى مرحلة الستينيات!

والهدف تجارى فيما أعتقد.. لأن إسناد البطولة أو توزيعها بين ثلاثة ممثلين يتقاسمون أحداث الفيلم.. هو أفضل بكثير من الاقتصار على ممثل واحد مهما كان ثقله الجماهيرى، لأن اختلاف شخصية وأسلوب كل بطل يضمن إقبال جمهوره

الخاص مع جمهور البطلين الآخرين.. خاصة عندما يكون أحدهم مشهوراً بالقوة والمغامرة مثلاً.. والثانى أقرب إلى العقل.. والثالث ممثلاً كوميدياً يخفف من حدة العنف والحركة.. فتكتمل كل عناصر النجاح التجارى بالنسبة لكل الأذواق..

والمخرج الإيطالى الراحل سيرجو ليونى مثلاً الذى عرف بنقله أفلام «الكابوى» الأمريكية إلى إيطاليا فيما سمى «بالويسترن الاسباكيتى» لجأ بنفسه إلى شىء مثل ذلك فى فيلمه الشهير **«الطيب الشرس والقبيح»**.. فالتنويع بين ثلاثة نماذج مختلفة من الشخصيات يلعبها ثلاثة ممثلين لكل منهم ملامحه وأسلوبه المختلف.. يضيف حيوية وتنوعاً على خطوط الصراع فى الفيلم..

واختيار فيلم **«الشياطين الثلاثة»** بالذات كنموذج لأفلام الثلاثيات هذه، مرده أن مخرجه حسام الدين مصطفى هو أكثر من تنتسب إليه هذه الأفلام من بين كل المخرجين.. وتتابع تواريخ الأفلام المشابهة يؤكد أن الآخرين كانوا يقلدونه بعد ذلك..

فيما استطعت أن أصل إليه من تاريخ الأفلام. نكتشف أن حسام الدين مصطفى هو الذى بدأ هذه السلسلة من الثلاثيات عام ١٩٦٢ بفيلم **«الأشقياء الثلاثة»** الذى لعبت بطولته سعاد حسنى أمام شكرى سرحان وأحمد رمزى.. ثم اتبعه بفيلمنا هذا **«الشياطين الثلاثة»** عام ٦٤، ليقلده المخرج محمود فريد فى العام نفسه بفيلم **«العزاب الثلاثة»** الذى لعبته سعاد حسنى أيضاً أمام حسن يوسف الذى كان نجماً متألقاً فى الستينيات. ويبدو أنهم استعانوا به وبسعاد حسنى «لتلميع» المطرب عادل مأمون الذى قفز اسمه فجأة فى ساحة الغناء فى ذلك الوقت مقلداً عبد الوهاب.. ثم حاولوا كالعادة «الزج به» فى السينما بطلاً لفيلم **«ألمظ وعبده الحامولى»** أمام المطربة الجديدة حينذاك وردة الجزائرية.. ولكنه اختفى تماماً من السينما ومن الغناء معاً وفى لمح البصر.. ربما لأنه كان مقلداً لعبد الوهاب..

وفى عام ٦٥ عاد حسام الدين مصطفى إلى ثلاثياته بفيلم **«المغامرون الثلاثة»** بسعاد حسنى أيضاً وأحمد رمزى وحسن يوسف.. ليعود محمود فريد لتقليده فى **«العقلاء الثلاثة»** برشدى أباظة وأحمد رمزى وسميرة أحمد، وليخرج محمود ذو الفقار فى العام نفسه **«الثلاثة يحبونها»**.. بسعاد حسنى وحسن يوسف ويوسف شعبان!..

وهكذا.. وفى عام واحد هناك «ثلاث ثلاثيات».. وموجة أو ظاهرة تقليد الأفلام المصرية لبعضها حتى فى العناوين.. وفى العام ذاته.. وهذا دليل إفلاس تاريخى

دائم ومكرر، حتى فى الأسماء!. وهى ظاهرة تستحق دراسة خاصة ستثير كثيراً من الدهشة التى تؤكد البلاهة!

وفى العام التالى، ١٩٦٦ كان غريباً أن لا يقدم صاحب الثلاثيات حسام الدين مصطفى أى ثلاثة!! بينما يواصل الآخرون استخدام العنوان نفسه.. فهناك **«الأصدقاء الثلاثة»** الذى أخرجه أحمد ضياء الدين بأحمد رمزى وحسن يوسف ونبيلة عبيد.. ثم هناك **«ثلاثة لصوص»** وهو ثلاث قصص مستقلة بثلاثة مخرجين: فطين عبد الوهاب وحسن الإمام وكمال الشيخ.

وفى عام ١٩٦٨ يخرج محمود ذو الفقار **«حكاية ثلاث بنات»** لسعاد حسنى وشمس البارودى، ولا أدرى من الثالثة، أمام حسن يوسف وعماد حمدى، ليعود حسام الدين مصطفى إلى نوع أفلامه المفضل بـ **«المساجين الثلاثة»** وهم رشدى أباظة ومحمد عوض.. واحد للضرب والآخر للضحك.. ولا تكتب القوائم من الثالث!.. ولكن «الجمال» تتكفل به شمس البارودى ونوال أبو الفتوح..!

وفى العالم التالى، ١٩٦٩ يقدم حسام **«الشجعان الثلاثة»** برشدى أباظة وإبراهيم خان وشمس البارودى، و **«هى والشياطين»** – ولكن من دون «ثلاثة».. بأحمد رمزى وعادل أدهم وشمس البارودى أيضاً..

ولأن الشيطان أو الشياطين كانت تستحوذ على تفكيره السينمائى فيما يبدو، فهو يقدم فى العام ذاته **«ابن الشيطان»** بطولة فريد شوقى ومحمود المليجى أمام نجلاء فتحى ونعمت مختار.. ونلاحظ أنه جعله شيطاناً واحداً هذه المرة وليس ثلاثة.. لحسن الحظ..!

وأعتقد أن حسام الدين مصطفى تخلص من الشياطين نهائياً عام ١٩٧٣ بفيلم **«الشياطين فى أجازة»** الذى لعبه حسن يوسف ومحمد عوض أمام لبلبة وسهير رمزى.. ويبدو أنها كانت أجازة مفتوحة امتدت حتى الآن. لأن قائمة أفلام حسام الدين مصطفى تخلو بعد ذلك تماماً من أية شياطين أو ثلاثيات.. بل إننا نستطيع أن نقول إنه على الرغم من أن «الشياطين» بقى يطل برأسه بين حين وآخر فى عناوين أفلامنا، فالأكيد أن الثلاثيات اختفت تماماً منذ ذلك التاريخ.. وبعدما كان آخر من استخدمها عدا حسام هو المخرج حسن الصيفى عام ٩٧٠– أى قبل فيلم حسام بثلاث سنوات – فى فيلم **«المجانين الثلاثة»**، ومنير التونى مخرج التليفزيون – الذى قدم عدة أفلام سينمائية – فى فيلم «الكدابين الثلاثة» وهم، طبقاً لنظرية التنوع:

حسن يوسف وأمين الهنيدى وعبد المنعم إبراهيم...

فحسام الدين مصطفى إذن «هو ملك الثلاثيات» بلا منازع.. فله خمسة أفلام: «الأشقياء الثلاثة» - «الشياطين الثلاثة» - «المغامرون الثلاثة» - «المساجين الثلاثة» - «الشجعان الثلاثة».. هذا طبعاً غير أفلامه التى ذكرتها عن الشيطان أو «الشياطين» الذين ليسوا ثلاثة..

ويبدأ **«الشياطين الثلاثة»** عن قصة لوسيان لامبير وسيناريو وحوار بهجت قمر وكامل عبد السلام، فى محجر فى الجبل حيث يقضى السجناء عقوبتهم الشاقة بتكسير الأحجار.. ونتعرف بينهم إلى أبطالنا الثلاثة: رشدى أباظة وأحمد رمزى وحسن يوسف.. وكان كل منهم فى ذلك الوقت نجماً للحركة والعنف والمغامرة.. ويقصد حسام الدين مصطفى بالطبع من تجميعهم معاً تكثيف كمية المغامرة لجذب جمهور كل منهم معه كما قلنا.. ويجىء التنويع والتباين بينهم ليس من خلال صراعهم معاً أو اختلاف دور أو طابع تمثيل كل منهم عن الآخر.. فالثلاثة فى الواقع أصدقاء ولا تناقض بينهم، بل أنهم على العكس يسعون إلى هدف واحد.. ولكن ما يميز كلا منهم عن الآخر هو طبيعة الشخصية المرسومة له.. فرشدى أباظة على الرغم من قوة بنيته التى تجعله «الفتوة الرئيسى» فى الفيلم، إلا أنه شخص ساذج طيب القلب أقرب إلى البراءة.. فهو مندفع، قليل الخبرات فى الحياة والعلاقات الاجتماعية، وما أسهل أن يستخدم يديه بلا تفكير.. فكأنه العملاق الأحمق ضخم الجثة صغير العقل.. بينما يلعب حسن يوسف، أقلهم حجماً.. دور العقل الذى يكبح جماح هذا الاندفاع، الذى يسخر من حماقة زميله ويشتمه باستمرار.. أما أحمد رمزى فهو القوى أيضاً ولكن بقدر من العقل والرومانسية، فضلاً عن أنه هو «العاشق» أو «الحبيب» - كما كنا نسمى البطل الذى يحب البطلة فى تلك الأيام - والذى تدور من أجل قصة حبه كل معارك الآخرين بعد ذلك..

وفى مشاهد ما قبل العناوين - «الافان تيتر» - نرى الثلاثة يكسرون أحجار الجبل تحت حرارة الشمس وفى مجموعة لا حصر لها من لقطات «الزوم»، حيث تنتقل الكاميرا بسرعة من المنظر العام أو الكبير، إلى تفصيله أكبر وأوضح لهذا السجين أو ذلك.. وكان حسام الدين مصطفى مشهوراً فى تلك المرحلة من بداية عمله السينمائى، ولدى عودته من أميركا بالإكثار من استخدام عدسة «الزوم» هذه، بمناسبة ومن دون مناسبة ولمجرد أنه كان مبهوراً بها فيما يبدو كاكتشاف تكنولوجى

خطير عاد به من أمريكا..

ونفهم أن المساجين الثلاثة هم رشدى أباظة «سعداوى العقر».. الذى كان يعمل حداداً قبل أن يدخل السجن.. وأحمد رمزى «عزب» الذى كان سائق لورى ينقل الأسماك فى السويس، لحساب المعلم عبد العليم خطاب الذى يتستر وراء الصيد لتجارة المخدرات.. بينما كان حسن يوسف «فتوخ» يعمل عند صاحب مقهى يستخدمه فى توزيع المخدرات أيضاً.. فالمخدرات قديمة جداً فى السينما المصرية إذن، ومنذ ٢٦ سنة هى عمر هذا الفيلم.

وفى السجن، يصبح الشبان الثلاثة أصدقاء جداً.. ولأنهم «جدعان» جداً أيضاً بالمفهوم الشعبى، يربطهم الوفاء والإخلاص إلى أقصى حد. حتى أنهم عندما تنتهى فترة عقوبتهم فى يوم واحد - لا ندرى كيف - يقررون أن يبدأوا حياتهم الجديدة معاً، فلا يفارق أحدهم الآخر بعد ذلك..

ويعجب الضمير الشعبى المصرى جداً بهذه المعانى: صداقة الرجال التى هى أقوى و«أجدع» من أى علاقة بين أى رجل وامرأة.. والمشاركة فى السراء والضراء.. أو ما يسمى «الحلوة والمرة» وتضحية كل صديق بأى شىء من أجل صديقه ومهما كان الثمن.. وهذه قيم قديمة جداً فى السينما المصرية، بل وفى سينما «الكابوى» الأميركية نفسها حيث العالم هو عالم رجال أولاً.. والصراعات صراعات رجال.. وصداقة الرجل للرجل فى عالم قاس وملىء بالتحديات هى أقدس قيمة من قيم البطولة..

وهنا نستطيع أن نقول إن «الشياطين الثلاثة» - بل وكل ثلاثيات حسام الدين مصطفى الأخرى حتى ما يميل إلى الكوميديا منها - هى أقرب إلى أفلام «الكابوى» المصرة، حيث نجد فيها كل تقاليد رعاة البقر البطولية، وحيث يسمح هذا النوع أصلاً من أفلام «صداقات الرجال» بالاتفاق بإخلاص حول هدف واحد، وضد عدو شرير مشترك، فتكون هناك فرصة لأكبر قدر من أعمال الحركة والمغامرة، ولهفة كل صديق على إنقاذ الآخر.

بعد خروجهم من السجن يصحبهم فتوح - حسن يوسف - إلى المقهى الذى كان يعمل به، فإذا بصاحبه يحاول أن يغريه بالعودة إلى العمل فى المخدرات كما كان.. ولكن الشباب الثلاثة قرروا التوبة وبدء حياة جديدة شريفة تماماً.. وهذا ما يضاعف من إعجاب المشاهد بهم بالطبع، والتعاطف مع كل معاركهم بعد ذلك.. ويندفع

سعداوى العملاق الفظ – رشدى أباظة – كعادته، رافضاً انزلاق صديقه حسن يوسف إلى الحرام من جديد حتى يكاد يضرب صاحب المقهى، لولا أن أوقفه حسن يوسف قائلاً عبارته التى لا يتوقف عن تكرارها طوال الفيلم: «الله يخرب بيتك.. حتودينى فى داهية»!

ويحزم الشبان الثلاثة أمرهم على الذهاب مع عزب – أحمد رمزى – إلى مدينته السويس، حيث كان يعمل، وحيث فرص العمل فى صيد السمك أوفر من القاهرة.. ويحمل كل منهم «خلجاته» فى حقيبة صغيرة ويركبون أتوبيس السويس حيث يحدث موقف كوميدى يخفف من حدة التوتر.. فحسن يوسف الشقى كعادته، يجلس إلى جوار راكبة حسناء يبدأ فى مغازلتها.. فتستجيب.. ولكن رشدى أباظة «القفل المتهور» الذى يركب خلفه، يتدخل بلا مناسبة متبرعاً بأن يقول للفتاة أنهم خارجون من السجن لتوهم، وذاهبون للبحث عن حظهم فى السويس.. فيفسد كل شىء طبعاً..

وبينما تنكمش الفتاة مذعورة.. يتمتم حسن يوسف كالعادة «الله يخرب بيتك»..

مثل هذه اللمسات الكوميدية المخففة من حدة الدراما هى من إضافة الكاتب الراحل بهجت قمر، فيما أعتقد، الذى كان بارعاً فى خلق المشهد الكوميدى وحواره السلبى.. وهى لمسات السيناريو والحوار التى تضفى الحيوية والحرارة على قصة لوسيان لامبير – وهو أحد الأجانب المتمصرين الذين شاركوا فى كتابة بعض الأفلام المصرية فى تلك الفترة – وهى القصة التى يبدو واضحاً من خطوطها العامة أنها من أصل أجنبى..

فى السويس نعرف أن هناك قصة قديمة أدت إلى الزج بأحمد رمزى – عزب – بالسجن ظلماً.. فالمعلم عبد الرازق «عبد العليم خطاب» يحتكر نقل السمك الذى يصيده صيادو السويس إلى القاهرة فى سياراته الكبيرة.. وعندما فكر عزب فى شراء «لورى» خاص به حرقه رجال عبد الرازق ولفقوا له تهمة ما أدخلته السجن حتى لا يتجرأ أحد على مزاحمة المعلم الكبير فى عمله، الذى نكتشف بعد قليل أنه يتستر خلف هذا العمل لتهريب المخدرات وسط شحنات السمك من السويس إلى كبار تجار القاهرة..

والمعلم عبد الرازق هذا هو الشرير التقليدى، زعيم العصابة التى تسيطر على كل شىء. وتضرب له – أو تقتل – كل من يفكر فى العصيان... وعودة هذا الشاب المشاغب أحمد رمزى بعد خروجه من السجن ومعه شابان لا تبشر ملامحهما بالخير

أيضاً، تنذر عبد الرازق هذا بعودة المتاعب من جديد، لا سيما أن الشابين - رشدى أباظة وحسن يوسف - يدعيان أنهما من كبار «المعلمين» فى تجارة الأسماك فى الاسكندرية..

وبينما نفهم أن أحمد رمزى يحب قريبته الحسناء زينب التى تمثلها نوال أبو الفتوح إحدى فتيات الإغراء فى ذلك الوقت - ١٩٦٤ - فتعرف على فاتنة إغراءات أخرى ذائعة الصمت فى سينما الستينيات برلنتى عبد الحميد.. المعلمة حمدية صاحبة المقهى الشعبى التقليدى الذى يرتاده الصيادون، وصاحبة «البلنصات» - وهى مراكب صيد - والتى تشترك مع المعلم الكبير عبد الرازق فى صيد الأسماك ونقلها.

وبينما يستأنف أحمد رمزى قصة حبه البرىء لزينب.. تقع المعلمة حمدية على الفور ومن أول نظرة فى حب رشدى أباظة.. فالمسألة مسألة عضلات - وفتوة فى الأساس - «وكل فولة ولها كيال» حسب المفهوم الشعبى.. ومثل فتنة وأنوثة برلنتى عبد الحميد المتفجرة، ليس لها أقل من فتونة وجدعنة رشدى أباظة..

وتسير المسائل على ما يرام والشبان الثلاثة يواجهون جبروت المعلم عبد الرازق وينتقمون منه لما فعله فى عزب وفى الصيادين المساكين كلهم، ويتصدون له ويحدون من جبروته «باللورى» الذى يحملون فيه السمك لحساب المعلمة حمدية.. والثلاثة -لأنهم شياطين طبعاً - قادرون على ضرب عصابة عبد الرازق فى كل مرة.. إلى أن ينجح المعلم فى دس المخدرات فى لورى المعلمة حمدية وسط الأسماك، فيتصور رشدى أباظة أن المعلمة كانت تخدعهم وتورطهم فى تهريب المخدرات.. فيضربها «القلمين» اللازمين لتأديب أى امرأة فى الفيلم المصرى، وإلى أن تثبت براءتها وحبها من خلال دموعها.. فتعود برلنتى إلى رشدى.. وزينب إلى أحمد رمزى.. ويتفرج حسن يوسف ضاحكاً على سعادة الجميع.

المهم هو مستوى الإتقان فى تنفيذ المطاردات والمعارك، حيث كان حسام الدين مصطفى بارعاً فى هذا النوع من أفلام الحركة فعلاً.. وحيث كان كل شىء صادقاً ومتقناً ومخدوماً مهما كان ساذجاً.. وليتها دامت.. هذه السذاجة.

مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢٥ - ١٩٩٠/٧/٢٣.

« اللعب مع الكبار »

شريف عرفة ١٩٩١

في فيلم «**اللعب مع الكبار**» مشهد يؤكد - إذا كانت المسألة فى حاجة إلى أى تأكيد - أن عادل إمام ممثل متمكن جدا على المستوى الحرفى، متمكن من أدواته جيدا ويسيطر عليها تماما، وأهم من ذلك يعرف كيف يستخدمها... فى هذا المشهد تكون مسئوليته فى مباحث أمن الدولة التى تحقق معه فى مصدر المعلومات الخطيرة التى أبلغها لها ... قد انتقلت من حسين فهمى الضابط اللطيف المتفهم، الذى عقد معه نوعا من الصداقة.. إلى مصطفى متولى الضابط الآخر الشرس، والذى يريد استخلاص الأسرار منه بسرعة وبعنف... فيسأله كيف عرف بالجرائم التى أبلغ بها البوليس قبل وقوعها، ويجيب عادل إمام بنفس ما قاله للضابط السابق.. وهو أنه كان يحلم بها قبل وقوعها.. ولأنها إجابة هزلية بمنطق البوليس، فإن الضابط مصطفى متولى يصفعه بعنف شديد الشراسة، يفاجئه تماما بعد التدليل الذى اعتاده من الضابط الآخر حسين فهمى.

تعبير الصدمة... ثم الألم والمهانة المفاجئة... والتفكير السريع فى رد الفعل الممكن فى موقف كهذا، وبالنسبة لشخصية متمردة وغير منضبطة تماما مثل شخصية «حسن بهلول» - لاحظ اختيار الاسم - التى يلعبها عادل إمام... فهل يثور على هذا الضابط الشرس الذى جرح كرامته مع علمه بأن النتيجة محسومة مقدما، لأن المعركة غير متكافئة بأى مقياس؟.. أم هل يبتلع الإهانة إذن ويسكت، وهو الذى يجسد نموذج «الصايع النبيل» الذى لا يملك إلا كبرياءه؟ كل هذه المشاعر المتضاربة فى لحظة واحدة مريرة وخاطفة... يلخصها عادل إمام فى هذا التعبير العبقرى

بمجرد نظرة الدهشة والإنكسار فى عينيه فقط... ولكن مع عدم الاستعداد للتسليم رغم ذلك.

فالضابط الذى لم يقتنع بمسألة الحلم يعود فيكرر السؤال عن مصدر معلومات حسن بهلول عن الجرائم قبل أن تقع.. فيكرر عادل إمام بنفس الثبات: «حلم» .. فيتلقى صفعة أعنف.. وتزداد الدهشة المفاجئة والألم فى عينيه وهو لا يكاد يصدق أنه يمكن أن يتعرض لكل هذا الامتهان وفى نفس الوقت يعجز عن الرد... وبعد الصفعة الثالثة والسؤال الثالث يكون الدم قد سال من طرف فمه واحتقن وجهه فيجيب بصوت مختنق أقرب إلى الحشرجة. «كابوس».. وهو يقصد بالطبع الكابوس الحالى الذى يتعرض له مع الضابط الشرس، والذى ازداد فيه ألمه إلى حد مروع، كما نرى على وجهه وفى عينيه بالتحديد.

هذا التعبير المكثف عن كل هذه المشاعر المشحونة بالتوتر لا يصدر إلا عن ممثل مسيطر تماما على أدواته وفاهم فى نفس الوقت للغة السينما.. ففى هذا المشهد بالذات يقدم المخرج الموهوب إلى أقصى حد شريف عرفة وجه عادل إمام فقط فى «كلوز» أو منظر كبير.. لأنه لا يريد منه فى هذا الموقف إلا هذا التعبير بالوجه والعينين... والممثل من ناحيته يعرف أنه لن يكون متاحا له فى هذه الحالة إلا استخدام الوجه والعينين.. بينما نحن فى حوض البحر المتوسط كله مشهورون باستخدام جسدنا كله فى التعبير العاطفى والانفعالى غالبا... فنحن نتمايل ونتأرجح «وننشال وننهبد» فى كل الاتجاهات «ونشوح» بأيدينا وبالصوت العالى... والممثل عندنا لا يعرف التعبير الهادى أو الخافت لأن جمهوره لن يتقبله منه وسيعتبره ممثلا فاشلا... والتمثيل الرائع جدا بالنسبة لنا هو التمثيل الصاخب جدا والميلودرامى القادم أصلا من المسرح... والذى تتساوى فيه كل مدارس الأداء فى كل النوعيات ومن يوسف وهبى إلى زكى رستم... ومن أنور وجدى إلى إسماعيل ياسين.. فالكل لابد أن يزعق بعلو صوته وأن يستخدم جسمه كله... وأنور وجدى مثلا كان يستخدم شعره... ولذلك فأصعب شىء للممثل المصرى أن تعطيه «كلوز» بمعنى أن تحبس وجهه فقط فى «الكادر» ثم تطلب منه أن يعبر لك عن إحساس مهم جدا بمجرد نظرة كهذه التى عبر بها عادل إمام عن أكثر من إحساس وأكثر من معنى فى لقطة واحدة.. وبدون ذرة انفعال أو تشنج واحدة زائدة.. خصوصا تعبيره هنا هو «رد الفعل» الذى هو الامتحان الحقيقى للممثل الجيد وليس الفعل نفسه... لأنه من السهل

أن يصفع ممثل ممثلا آخر بكل عنف. ولكن الصعب جدا هو كيف سيعبر هذا الممثل الآخر عن تلقيه الصفعة.

مثل هذه التفصيلات الصغيرة والمهمة فى تكنيك الأداء تؤكد أن عادل إمام يمكن إذن أن يكون ممثلا خطيرا لو أراد.. وهى مسألة لم تعد فى حاجة لشهادتى لا أنا ولا أى أحد فى الواقع... لأنه اثبتها بموهبته وحدها وبتطويره لأدواته ، ثم فرضت نفسها عاما بعد عام بالمقاييس الفنية والجماهيرية معا بما لم يترك حتى أى مجال للمنافسة... ولكن الغريب فى حالة عادل إمام بالذات - وهى حالة استثنائية جدا - أن هذا الممثل الذى يملك هذه المقدرة ثم فى نفس الوقت كل هذه الجماهيرية... يبدو أنه الممثل الوحيد فى العالم وليس حتى فى مصر فقط... الذى لا يدرك قيمة ذلك حتى وهو فى قمة نجاحه .. بدليل أنه لا يستخدم قدراته هذه - التكنيك زائد الجماهيرية الكاسحة - فيما يستحق، بل والممثل الوحيد فى العالم أيضا الذى يتعمد تبديدها فيما لا يستحق.. ليس لأنه ينقصه الذكاء مثلا فهو ذكى جدا ومثقف إلى حد كبير بالنسبة لممثل مصرى، ومتقدم فكريا وواسع الاطلاع وله اهتمامات عامة ومواقف عملية جريئة وشريفة تصل أحيانا إلى مستوى المجازفة، بينما يقبع ممثلون آخرون فى بيوتهم غالبا... ولكن لأغرب سبب فى العالم وهو أن يثبت أن الناس تذهب إلى أعماله فى السينما وفى المسرح من أجله هو وحده وأساسا مع أن هذه مسألة لا تحتاج لأى إثبات... ولذلك فهو يرى أنه ليس محتاجا إلى نص ولا إلى مخرج ولا ممثلين آخرين لو أمكن .. وتأخذ المسألة شكلا غريبا أحيانا حينما يكون هو الممثل الوحيد الذى يتعمد اختيار نصوص ركيكة واختراع مؤلفين والإخراج بنفسه لو أمكن لكي يثبت أنه سينجح فى كل الحالات وأن الجماهير ذاهبة، ذاهبة حتى ولو وقف بمفرده فى وسط ميدان التحرير يقرأ صفحات من كتاب المطالعة الرشيدة.. وهذا صحيح تماما بكل تأكيد، ولكن بكل أسف فى نفس الوقت.. لأنه لا يعنى شيئا على الاطلاق من ناحية القيمة الفنية... فنجاح نجم جماهيرى لمجرد أن الناس تحبه ، ولكن خارج إطار عمل فنى جيد هو شىء عبثى خادع، لاتبقى له أية قيمة بعد انتهاء الفيلم أو المسرحية بنصف ساعة سوى استفادة المنتج وحده.. لأن النجم المحبوب نفسه لا يضيف شيئا لنجاحه وقيمته بل على العكس يسحب من رصيده.. وبعد عملين أو ثلاثة من هذا النوع لابد أن يزهق جمهور النجم ويبحث عن بديل وتهتز جميع الحسابات مهما كانت واثقة أو ذكية.. ولكل نجم مثل كل ثلاجة عمر

افتراضى لابد من استغلاله كأفضل ما يكون قبل استهلاك الموتور.. وعادل إمام - وهذا غريب جدا - يدرك هذا جيدا لأنه فنان حقيقى أولا ... وذكى جدا ثانيا... ويحمل خبرة عمل ومعاشرة للناس وصعلكة شوارع عظيمة ثالثا، ومع ذلك فهو يفعل عكسه بالضبط من باب العناد الوهمى مع طواحين هواء لا يعرف أحد - حتى هو - من هى بالضبط.. ولعلهم النقاد مثلا الذين يفترض عادل إمام أن هناك مشكلة ما بينه وبينهم.. حتى الذين يحبونه بإخلاص ويحترمون موهبته إلى أقصى حد والذين لا يزهق من التريقة عليهم حتى فى سهراته الخاصة وكأنهم أعداؤه.. مع أن كل مشكلتهم معه - الصادقين منهم على الأقل - هى أنهم يتصورون أن نجما مثله بكل هذه الموهبة والجماهيرية قادر على تغيير أشياء كثيرة فى الفن وفى ذوق ووعى هذه الجماهير نفسها باختيار نصوص عظيمة لكتاب موهوبين ومخرجين محترمين، ويستطيع بقوة تأثيره أن يصنع لبن العصفور ، بل ولعله الوحيد الذى يمكنه ذلك... لأنه من التناقض - حتى على المستوى الشخصى والنفسى - أن الفنان الذى يقدم على مغامرة الذهاب بمسرحيته إلى أسيوط ، وهو الذى يصر على تقديم فيلم كذا ومسرحية كيت من الأسماء التى يعرفها جيدا.

وأعتقد أن هذه هى كل مشكلتنا مع عادل إمام... ومن حسن الحظ أنه فى ذروة تناقض عادل إمام مع النقاد وبرامج التليفزيون التى يستفز فيها الكثيرين... يجىء فيلمه **«اللعب مع الكبار»** ليقدم الحل النموذجي لهذه المشكلة... فهو فيلم جماهيرى وناجح جدا ويفعل فيه عادل إمام كل الأشياء التى يحبها ... وفى نفس الوقت فهو فيلم جيد ومحترم كتابة وإخراجا وأداء وموسيقى وكل شىء.. فما هى المشكلة؟

الموضوع كتبه وحيد حامد الذى برع فى الوصول إلى تركيبات سيناريو تجمع بين الجدية والاقتراب من بعض مشاكل الواقع وضرورات النجاح الجماهيرى... و**«اللعب مع الكبار»** نموذج جيد لهذا.. ولكن مع اختيار صيغة مبتكرة هذه المرة للمزج بين الحلم والواقع... والبطل حسن بهلول، الذى هو عادل إمام، شخصية تقف على الحافة بين هذا وذاك.. فهو خريج جامعة، شاب متعطل وصعلوك، ساخر وعاشق مفلس، وعاجز فى الظروف المادية الصعبة عن الزواج من بنت الجيران عايدة رياض التى هى «فرفورة» أخرى مثله من النماذج بالملايين التى تعيش على الحافة دائما بين هذا وذاك دون أن تحقق أحلامها أبدا ولكن قدرة عادل إمام على الإحتمال تأتى من أنه لا يكف أبدا عن الحلم... أو حتى تحويل الواقع البائس القاسى إلى حلم من أجل

احتماله وإلا أصيب بالجنون... والمسألة تبدأ بأن يبلغ مباحث أمن الدولة بأنه رأى في الحلم أن هناك مؤامرة لحرق مصنع ما، هو ملك للدولة، أى للناس بما يعنى مزيدا من المشاكل الاقتصادية لمجتمع يعانى لحساب قلة فاسدة مستفيدة ولو بتخريب كل شيء.. ورغم كل استعدادات الأمن المكثفة يتم حرق المصنع فعلا ... فيزداد ضابط المباحث «الظريف» حسين فهمى حيرة بشأن هذه الشخصية الغامضة التى تدعى أنها تعرف الجرائم مقدما عن طريق الحلم.. فهل هو نصاب أو مجنوب أم مجرم إرهابى خطير متورط فى هذه المؤامرات الكبيرة هو نفسه؟ .. وتثير صفة «الظريف» هذه مشكلة ضخمة حول هذا الفيلم، لأن ضابط مباحث أمن الدولة الذى هو حسين فهمى بكل جاذبيته ووسامته... يعقد نوعا من الصداقة مع هذا الصعلوك الغريب حسن بهلول ، من أجل الوصول إلى حقيقته ، وبالتالى حقيقة أو مصدر الأسرار التى يبلغهم بها مقدما، فهو ضابط إنسانى جدا يستخدم أساليب مهذبة وشيك جدا فى التعامل مع المتهمين وإلى حد الضحك والهزار مع حسن بهلول ولعب الطاولة مع أبيه... وتجربة الناس مع البوليس تقول إنهم ليسوا ظرفاء إلى هذا الحد.

ولكن الغريب أننى، ولا أدرى كيف؟ رأيت فى الفيلم أشياء من منظور معاكس.. فكما أن هناك الضابط الظريف الوسيم حسين فهمى، فهناك فى نفس الوقت الضابط الفظ شديد الشراسة مصطفى متولى، الذى ينتزع الأعترافات بالعنف فى المشهد الذى بدأت به هذا المقال.. وقد يكون ظرف حسين فهمى وإنسانيته مجرد أسلوب على قدر من الدهاء لانتزاع المعلومة فى مواجهة أسلوب العنف وبأقل قدر من التعب والبهدلة وبتجنيد العملاء والمرشدين بدلا من خسارتهم... وصحيح أن عادل إمام كان يتمشى فى طرقات الداخلية كما لو كان يتفسح فى حديقة الأسماك بالزمالك ويهزر مع المخبرين .. ولكنه كان يسمع في نفس الوقت الصفعات وصرخات التعذيب، ويسخر من المخبرين والحراس الأقرب للبلاهة... بل إن فى الفيلم رنة سخرية واضحة من إجراءات ضخمة معقدة ولكنها لا تسفر عن شيء.. فعادل إمام هو الذى يرشدهم إلى جرائم كان يجب أن يتوصلوا لها بأنفسهم ومقدما بدلا من انتظار المعلومة.. جريمة حرق مصنع البلاستيك... ومحاولة اغتيال اللاجيء السياسى .. وتهريب هيروين فى المطار.. كلها جاءتهم من «بهلول» اسمه حسن بهلول.. ومع ذلك وبعد أن رأينا استعراضات قوة ضخمة للأمن المركزى فى مصنع

البلاستيك.. ثم حرقه رغم ذلك في الموعد المحدد.. فإذا كانت هذه دعاية للمباحث - كما قيل عن الفيلم وأشيع - فهى دعاية فاشلة جدا، بل ومضادة فى تقديرى الشخصى على الأقل، أما فكرة مساعدة البوليس على ضبط عصابات حرق مصانع القطاع العام وتهريب المخدرات فمن الذى يمكن أن يكون ضدها؟!

وهذا هو نفس الدافع الرومانسى الحالم الذى دفع موظف التليفونات الشاب محمود الجندى إلى التصنت على مكالمات المخربين والمجرمين الكبار وإبلاغها لصديقه عادل إمام الذى يبلغها بدوره للبوليس لمنع وقوع الجرائم قبل تنفيذها... وهنا يقع الفيلم فى خطأ «تعويم» المسائل التى يجب توضيحها... فمن هم الاخيار فى هذا الفيلم؟ ومن هم الأشرار ؟ بمعنى من هما مثلا محمود الجندى وعادل إمام ؟ وما هى دوافعهما للتصنت على الجرائم ثم الإبلاغ عنها؟ وبأى هدف وهما يعلمان أن أى «هزار» مع هذه الحيتان الكبيرة - سواء البوليس أو المجرمين - محفوف بالمخاطر، وقد يكلفهما حياتهما نفسها كما حدث بالفعل؟... فما هو دافع هذين الشابين لهذا الدور «الوطنى» الذى يصبح ساذجا لو فسرناه بالمشهد الرمزى المقحم على الفيلم لعادل إمام ومحمود الجندى متأثرين عاطفيا تحت سفح الهرم ببرنامج الصوت والضوء والكلام الضخم المدوى للفرعون الذى يفخر بمصر ويردده وراءه عادل إمام... وهو مشهد كان أبلغ وأبسط وأكثر صدقا فى **«سواق الأوتوبيس»**... إن ظروف تعطل عادل إمام وضياعه وعجزه عن الزواج من خطيبته عايدة رياض وضع اقتصادى صعب لا تكفى كلها لتفسير تحوله إلى بطل قومى يستلهم مجد الفرعون القديم لإنقاذ وطنه... فضلا عن أننا لم نعرف شيئا أصلا عن صديقه محمود الجندى الذى يمده بالأسرار والذى كان يظهر فجأة ويختفى فجأة، كأنه الطيف القادم من المجهول.. فما هى قصة هذا الشاب؟ وما هى دوافعه؟!

علي الجانب المقابل .. فمهما كان دهاء مدرسة حسين فهمى ضابط أمن الدولة فى «استحلاب الزبون» بالذوق فى مواجهة مدرسة مصطفى متولى الشرسة، فإن البوليس فى النهاية هو البوليس ، وفى العالم كله، ولا يمكن أن يكون ظريفا وإنسانيا وبهذا الرقة... ولا يمكن لحجرات وردهات أمن الدولة أن تتحول إلى مدرسة المشاغبين التى يطيح فيها عادل إمام ويسكب الشاى على ملفات التحقيق ويفعل ما يخطر على باله إلى حد اختلاس لحظة حب على مكتب حضرة الضابط شخصيا وكاميرا الفيديو تصور كل شيء، فلا يتحرك أحد، بل ويبدو الضباط الشبان مبهورين

به جدا، وإلى حد أن يسمحوا له وهو الصعلوك القادم من «قهوة بعرة» مباشرة بأن يقتحم حجرة التحقيق فيضرب المتهمين وينتزع منهم الاعترافات التى عجز عتاة الضباط عن انتزاعها بمجرد أن يضرب هذا قلمين وذاك بوكسين بالصلاة على النبى.

نحن هنا أمام عادل إمام شخصيا وليس حسن بهلول ... وهنا خطورة الشكل الذى فرضه النجم على الشخصية وعلى المخرجين وكتاب السيناريو فى أفلامه الأخيرة، ولكى يقدم نفسه لجمهوره كما يريده هذا الجمهور ، وكما يريد هو نفسه... السوبرمان والشجيع والعاشق الذى لا يكترث بشىء ولا يقهره أحد.

ومن هنا نحس أنه رغم اختلاف **«اللعب مع الكبار»** عن أفلام عادل إمام الأخيرة وارتقائه عنها... فإن مشاهد حبه لعايدة رياض علي مكتب ضابط مباحث أمن الدولة وتحت أبصاره وكاميراته... ورقصه فوق ظهر سيارة بسام رجب بعد إرهابه وطرده مذعورا والحى كله يلتف حوله ويصفق له... ثم إنقاذه للاجىء السياسى والطفلين وقتل كل الإرهابيين .. هذه كلها مشاهد هى من تأليف عادل إمام وإخراجه إلى حد ما طبعا.. لأن وحيد حامد وشريف عرفة كانا موجودين هذه المرة بقوة لا يمكن إنكارها... فالسيناريو بارع جدا فى صياغة الفكرة الكبيرة النبيلة فى الإطار الجماهيرى الجذاب والناجح الذى يحقق المعادلة الصعبة «للنجاح المحترم» الذى نطالب به دائما .. والمخرج الجديد شريف عرفة هو الموهبة التى تؤكد نفسها فيلما بعد فيلم من خلال سيطرته الكاملة على أدواته واستخدامه للسينما الخالصة بل وإبتكاره فى داخلها وجرأته فى تحقيق خيال شاعرى محلق ومن قلب الواقع.. مشهد استيقاظ عادل إمام فى الصباح وطيرانه محلقا وراء المنبه ودخوله الحمام... خناقته الظريفة المرتجلة مع خطيبته عايدة رياض فى كازينو على النيل وأمام الناس... المشهد العبقرى لحواره مع حسين فهمى فى شوارع القاهرة فجرا ومع عربات الرش ومع مصور عبقرى هو محسن نصر... ومشهد النهاية حيث قتل محمود الجندى وسط أجهزة التليفونات الضخمة... وموسيقى مودى الإمام التى تصنع شيئا جديدا تماما فى السينما المصرية حيث تصبح الموسيقى جزءا أساسيا من بناء الفيلم والحدث والشخصية... وديكور نهاد بهجت البارع للحجرة والمقهى والحى الشعبى والسينما الشعبية وكل مفردات وتفاصيل واقع حقيقى يضيف لمصداقية ما نراه رغم شاعريته أحيانا وبلا تناقض .. ولكن مشاهد تردد عادل إمام على الأفراح رغم

ظرفها وإعادتها لتقاليد كوميديا السينما الصامتة مقحمة على الفيلم... والاكتشاف الجديد فى الفيلم هو حسين فهمى الجذاب الطبيعى المقتدر حتى جعل الناس تحب البوليس.. أما عادل إمام نفسه فبراعته ليس اكتشافا .. ولكنها موظفة جيدا وبإحترام هذه المرة... فماذا كانت المشكلة إذن؟ فنحن النقاد مبسوطون ... وهو مبسوط... والمنتج مبسوط كتير!!.

- مجلة كل الناس - ١٩٩٠/٧/٢٤.

«جعلوني مجرماً»
خطوة أولى فى الإلتزام

على الرغم من أن **«جعلوني مجرما»** يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٤ الا انه احد الأفلام التى لازالت «حية» وبقوة بعد ٣٦ عاما !

وهناك أكثر من سبب بالطبع لبقاء «جعلوني مجرما». فلا شيء يحدث بالمصادفة على الرغم من ان السينما فى مصر تقوم أساسا على المصادفة، فهو أحد الأفلام ضمن تيار كان موجودا دائما بدرجة أو بأخرى يهتم بالمضمون الإجتماعى وربط مشاكل ابطاله بالواقع الذى أفرزهم أساسا، والذى جعلهم بالتالى طيبين أو أشرارا.. حسب الظروف إلتى وضعهم فيها، وهو ايضا فيلم يتبنى فلسفة فى علم الإجتماع وفي تفسير الجريمة، حيث أنه ليس هناك مجرم بالسليقة أو بالغريزة، وإنما كل الناس يولدون طيبين على العموم إلى أن تدفع الظروف الإجتماعية الرديئة أو القاسية بعضهم إلى العنف والجريمة كمخرج وحيد.. وإن على المجتمع، قبل أن يسن القوانين والعقوبات لأفراده أن يهيئ لهم اولا ظروف حياة صالحة تخلق المواطن الصالح، وهى وجهة نظر متقدمة كما نرى، خصوصا عندما يتبناها فيلم مصرى منذ ٣٦ عاما، فيظل يدافع عن بطله المنحرف طوال الوقت ويشرح باسهاب مقنع كل الظروف الظالمة التى احاطت به على الرغم من محاولاته المتكررة ليحيا بشرف !..
وحيث يوجه الفيلم اصابع الاتهام إلى «المجتمع» بالنص وبالتحديد غير مرة حتى في نص الحوار، وان كان يفلت منه بعد ذلك تحليل هذا «المجتمع» حين يلخصه فى شخص واحد هو الشرير التقليدى فى السينما العربية ويضاعف كالعادة من ميلودرامية الموقف بجعل هذا الشرير هو سراج «عم» فريد شوقى الذى تركزت فيه كل قسوة العالم .

وعلى الرغم من أن الحس الإجتماعى الناضج والصريح الذى انطلق منه صانعو «جعلونى مجرما».. يفقد الكثير باختلاق هذه العلاقة الشاذة والمبالغ فى قسوتها بين الشاب وعمه. حيث يجعل كل الشرور التى يتعرض لها هذا الشاب المظلوم تبدأ وتنتهى عند هذا العم القاسى الفاسد والأقرب إلى التوحش. إلا أن مجرد فكرة أنه لا يوجد مجرم ولد مجرما بطبعه وإنما هى البشاعات الإجتماعية التى لابد من أن تدفع بالضحايا إلى الإنحراف. هى فكرة شديدة الوعى والتقدم كما قلنا خصوصا عندما تصدر من سينما لم تكن تشغل نفسها عادة بالحياة الحقيقية ولا بالمجتمع. وإنما كانت تسخر دائما من مجرد ذكر هذه الكلمات باعتبارها نكتا مضحكة لا تدر مليما واحداً على شباك التذاكر..

وربما كان جزء من هذا الحس الإجتماعى لفيلم «جعلونى مجرماً» يرجع إلى أن فنانه فريد شوقى كان متهما دائما بالبعد الإجتماعى لبعض أفلامه التى كان يسهم ايضا فى وضع قصصها بنفسه - أو على الأقل «أفكارها» الأساسية - لكى يثبت أقدامه فى تلك الفترة المبكرة نسبيا من بدء صعوده كأحد نجوم السينما المصرية الأكثر شعبيه..

اتصور أن فريد شوقى الذى وجد نفسه فى ذلك الحين - بداية الخمسينات - يبرز كنجم شعبى وسط حصار نجوم تقليديين مثل انور وجدى وحسين صدقى يختلف عنهم فى مواصفاته الشكلية بحيث لا يستطيع منافستهم «كفتى وسيم» تحبه شادية أو ليلى مراد، وأصبح محاصراً بالتالى فى أدوار ابن البلد «الفتوة» الذى يضرب الجميع.. وبعد فترة طويلة فرض عليه خلالها أن يكون هو الشرير الذى يعرقل قصص حب وأنور وجدى أو عماد حمدى أو محسن سرحان.. دفعه طموحه إلى أن يبرز وسط هؤلاء فى موضوعات أكثر جدية وقربا من المشاكل الإجتماعية التى تعنى الجميع وفى حدود وعيه الإجتماعى الشخصى حينذاك بالطبع مستفيدا من اصدقائه الذين ربما كانوا أكثر قدرة على التحليل الإجتماعى مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير، بل ونجيب محفوظ نفسه، الذى استطاعت هذه المجموعة بالذات أن تجتذبه حينذاك كأديب شاب موهوب إلى الكتابة للسينما مستفدين من قدرته على بلورة الأفكار والعلاقات الدرامية للفيلم بل وتجسيد شخصياته نفسها من حيث التكوين النفسى والعاطفى والدوافع والتحولات بحيث يكون نجيب محفوظ هو «مهندس الدراما» فى الفيلم - أو «الدراما تورجى».. وهى وظيفة سينمائية ما زالت موجودة

فى بعض مدارس السينما ـ ويقوم الآخرون ـ مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير ـ بصياغة أفكاره الروائية فى شكلها السينمائى الجماهيرى حيث يعرفونه بالخبرة والممارسة أكثر منه ..

الفكرة فى «جعلونى مجرماً» هى لفريد شوقى، وإن كانا نرى شيئاً غريبا آخر فى عناوين الفيلم هو اسم رمسيس نجيب مدير انتاج الفيلم، شريكا له فى كتابة القصة ولعلها هنا المادة الرئيسية لحدوتة الفيلم، ثم يشترك نجيب محفوظ وسيد بدير وعاطف سالم مخرج الفيلم فى كتابة السيناريو بينما ينفرد سيد بدير بكتابة الحوار.. وأعتقد أنه لا يمكن فصل ما اتفقنا على تسميته «بالحس الإجتماعى» لهذا الفيلم، عن سنة انتاجه، فليست مصادفة أن تكون ثورة يوليو قد قامت منذ سنتين وامتلأ خلالها المجتمع المصرى كله بالأفكار التي قلبت الار ض كلها رأسا على عقب فى محاولة نبيلة لصنع مجتمع جديد على أسس جديدة فى النظر إلى علاقة الفرد بالمجتمع وضرورة تحقيق ظروف اكثر انسانية وعدالة لمواطن ينال أكبر قدر من حقوقه. وأعتقد أن الفلسفة الإجتماعية الجديدة هذه التى شاعت فى المجتمع المصرى كله فى بداية الخمسينات كانت تسمح بالتالى بمناقشة أفكارا إجتماعية ناضجة ـ على الرغم من نواقصها الفرعية ـ مثل فكرة مسؤولية مجتمع كامل عن إنحراف فرد فيه على النحو الذى رأيناه فى «جعلونى مجرما».. بل أنه حسب القاعدة التاريخية الشائعة فى السينما المصرية فى مسايرة الأفكار السائدة على «القمة»، كان لابد من صنع أفلام كهذه، ولكن ليس بدافع النفاق وتملق السلطة كما تفعل السينما عادة، وإنما عن إيمان وإقتناع، فكان الصدق فى التناول من صناع هذا الفيلم الذين كانوا جميعا شبانا مخلصين ومتحمسين لبلدهم ولفنهم نفسه.. ولعلهم مازالوا ! .

ان «جعلونى مجرماً» هو احد الأفلام المهمة التى من حق مخرجها عاطف سالم ان يفخر بها مثله مثل «الحرمان» و«صراع فى النيل» و «إحنا التلامذة» و«أم العروسة» وكلها أفلام لم تحرص على الاقتراب من المجتمع المصرى الحقيقى بدرجة أو بأخرى فقط وإنما حقق فيها المخرج مستوى فنيا متقدما يجعله بالتأكيد واحدا من قائمة محدودة من المخرجين الجادين المحترمين.. بل ان فريد شوقى نفسه هنا ليس مجرد الممثل ذى الشعبية الكاسحة، وإنما هو الفنان المهموم بمشاكل مجتمعه وبمشاكل فنه، والذى يحاول جادا أن يرتقى به فى حدود امكاناته ليس كممثل فقط بل كمنتج ومؤلف للأفكار التى يرى أنها أكثر أحقية وأن تقدمها السينما فنراه قبل

«جعلوني مجرماً» بعامين فقط يفكر ايضا في موضوع فيلم من أهم أفلام «المضمون الإجتماعي» بالشكل الذى كانوا يؤمنون به حينذاك وفى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية أيضا، وهو فيلم «الأسطى حسن» والذى اسند إخراجه إلي استاذ الواقعية المصرية صلاح أبو سيف ليتحدث ـ أيا كان التناول والرؤية ـ عن الفوارق الطبقية بين سكان حى الزمالك الارستقراطى الذى يفصله مجرد جسر على النيل عن حى بولاق الشعبى الفقير الذى يتصور العامل البسيط الأسطى حسن – فريد شوقى نفسه – أنه بمجرد عبوره يمكن أن يتجاوز طبقته الى طبقة ارقى، قبل أن يلقنه الفيلم الدرس الأخلاقى الذى يعيده إلى صوابه وإلى أصوله !...

إلى هذا الحد كانوا مشغولين فى تلك الأيام بمشاكل مجتمعهم الأكثر جدية، بل والأكثرة حقيقية. والمثير للإعجاب حقا انهم فى هذه الأفلام لم يغفلوا شرط الجاذبية والجماهيرية فصنعوا أفلاما نجحت. بالفعل فى الوصول إلى الناس، ولو باستخدام عناصر الجذب نفسها للمتفرج العادى، من رقص وغناء وميلو دراما فليس المشكلة فى القالب الفنى، ولكن في الأفكار التى توظفه من أجل عرضها على الناس، وهنا لن يعترض أحد على هذه الأغنية أو هذه الرقصة ..

فى «جعلونى مجرما» استعراض جميل، وخناقة فى كباريه، ووكر اطفال مشردين وشيخ جامع طيب القلب لا يتوقف عن تلاوة ايات القرآن الكريم، وأغنية خاشعة للغانية السابقة التائبة «ياسمينة» التى فتنت البطل بجمالها وغنت هى نفسها فى الفيلم ذاته أغنيتين عن الحب والغرام ومن ورائها الراقصات.. فهنا كل العناصر «التوليفة» الناجحة جماهيريا، ولكنها موظفة بذكاء شديد من صناع الفيلم من أجل فكرة أكثر عمقا بحيث لا يملك الجميع إلا احترامها .

ولا شك أن هدى سلطان ـ المغنية «ياسمينة» ـ هى أحد عناصر هذا النجاح فى «جعلوني مجرماً» الذى كان أحد سلسلة أفلام كونت فيها ثنائيا ناجحا جدا مع فريد شوقى الذى كان يمثل عامل القوة والمغامرة ونصرة الضعيف و«الضرب» من أجل الحق، بالمفهوم الشعبى، بينما كانت هى تمثل الجمال والسماحة المصرية فى الوجه والسلوك فضلا عن الصوت الجميل ايضا، وحيث تحولت هدى سلطان بعد ذلك إلي ممثلة جيدة فعلا حتى عندما توقفت عن الغناء.. وفى هذا الثنائى الذي تكرر فى عدة أفلام تحققت عند الناس اسطورة «الحسناء والوحش»، فلم تكن مصادفة أن يظل اسم فريد شوقى الشعبى الشائع هو «وحش الشاشة».. فعندما كانت هذه الحسناء

جميلة الصوت تقع فى حب هذا الوحش «الجامد» الذى يعشقه جمهور «الترسو» من أول نظرة كما حدث بالفعل في «جعلوني مجرماً»، لم يكن يتحقق التكامل من خلال التناقض فقط، وإنما كان الجمهور يصدق ايضا، لأنه يعرف أن هدى سلطان هى فى الواقع زوجة فريد شوقى، والمتفرج المصرى يحب دائما أن يرى شيئاً مما يعرفه فى الحقيقة، يتأكد أمامه على الشاشة كما كان يحدث فى حالة ليلى مراد وأنور وجدى .

ولكن هذه الفتاة الجميلة ذات الصوت العذب هدى سلطان. كانت قد نجحت بالفعل فى الأفلام قبل أن تقترن بفريد شوقى، ففى مغامرة من أغرب مغامرات الحياة الفنية كان اخوها الكبير محمد فوزى قد جاء من مدينة طنطا إلي القاهرة وحقق نجاحا ساحقا كمطرب ونجم جذاب فى السينما المصرية.. وقررت الفتاة أن تكرر نجاح أخيها فلحقت به إلي القاهرة واستطاعت أن تفرض نفسها بالنجاح عينه على الرغم من معارضة أخيها الشديد طبقا لتقاليد الريف.. وربما ما لم يحدث هذا من قبل إلا فى حالة اسمهان وشقيقها فريد الأطرش ومع فارق أنهما معاً ومن دون أى خلافات !

نقرأ اسم هدى سلطان للمرة الأول فى قوائم الأفلام المصرية عام ١٩٥١ بطلة لفيلم «حكم القوى» الذى أخرجه حسن الإمام.. وقبل أن تشترك مع فريد شوقى فى أى فيلم كانت قد اشتركت فى أفلام «ليلة القدر» مع حسين صدقى ومن إخراجه و«حبيب قلبى» مع رياض السنباطى فى أحد تجاربه السينمائية النادرة من إخراج حلمى رفلة عام ٥٢.. لتشترك مع فريد شوقى للمرة الأولى فى فيلم «تاجر الفضائح» الذى أخرجه حسن الإمام عام ١٩٥٣ ولم يكن بطله فريد شوقى بل يحيى شاهين الذى يتبادل ترتيب الثلاثى فى «جعلونى مجرماً» فيترك البطولة أمام هدى سلطان لفريد شوقى ويلعب هو الدور الثانى.. وفى العام نفسه ١٩٥٣ تكون هدى سلطان قد رسخت أقدامها لتلعب «مكتوب على الجبين» أمام عماد حمدى وفريد شوقى - شرير بالطبع - ومن إخراج إبراهيم عمارة - و«بيت الطاعة» أمام يوسف وهبى الذى أخرجه أيضا.. و«غلطة العمر» أما محمود ذو الفقار - كان يفعل مثل يوسف وهبى فيمثل البطولة ويقوم بالإخراج فى الوقت نفسه - وإلى أن تحقق الدوى الكبير لثنائى هدى سلطان وفريد شوقى فى فيلم « «حميدو» الذى تميز فيه نيازى مصطفى بأسلوبه المثير فى إخراج أفلام الحركة والمغامرات.. وربما أراد فريد شوقى أن يضفى على

هذا الطابع المثير بعدا إجتماعيا عندما انتج «جعلوني مجرماً» فى العام التالى مباشرة ١٩٥٤ مستعينا من أجل تحقيق هذا البعد بنجيب محفوظ وسيد بدير، وعاطف سالم كمخرج أكثر تمهلا وعمقا من نيازى مصطفى ..

ونحن نتابع أحداث «جعلوني مجرماً» كلها خلال صوت الراوى الذى هو بطل القصة فريد شوقى الذى نراه خارجا من «اصلاحية الأحداث» التى انهي فيها عقوبة طويلة امتدت منذ طفولته، وعلى خطواته الحائرة التى لا تدرى كيف تواجه حياتها الجديدة نسمعه يقول :

«وأخيرا. خرجت من الإصلاحية، الإصلاحية اللى دخلتها وأنا لسه بفتح عنيا على الدنيا.. قضيت فيها اعز ايام العمر اللى بيقضيها أى طفل من أهله..» .

وبعد هذا المدخل القوى الذى يكسب التعاطف من أول لحظة مع هذه الشخصية المعذبة نعود بأسلوب «الفلاش باك» إلى الماضى لنرى هذا الطفل نفسه وهو يعمل ضمن عصابة تستغل الأطفال في عمليات السرقة والنشل بقيادة «السنتورى» ـ حسن البارودى ـ زعيم عصابة الأطفال التقليدى الذى يأخذ من الطفل «سلطان» ـ فريد شوقى ـ كل ما سرقه من قروى ساذج، ويرفض اعطاءه «خمسة شلن» أى خمسة وعشرين قرشا ليعالج بها أمه المريضة. وبينما يمضى الطفل مهموما، يمسك به أحد جنود البوليس مشتبها فيه.. لولا أن ينقذه صديقه الشيخ المعمم الطفل أيضا «الشيخ حسن» الذى سيصبح بعد ذلك يحيى شاهين صديقه الوحيد الذى نشأ معه والذى سيصبح ملاذه الدائم ومصباح الهداية والتعاطف الوحيد فى حياته وفى كل الأزمات، وهو ينصحه بالذهاب إلى عمه الثرى ـ سراج منير ـ ليطلب منه العون.. وفى قصر الثرى الذى لابد من أن نراه فى كل الأفلام، لابد أيضا من أن تكون هناك حفلة ضخمة تحتشد فيها النساء والرجال والأطعمة، وبينما يرقص الجميع ويشربون يرفض العم الثرى الاعتراف بأى صلة تربطه بهذا الطفل التعيس، بل وتنتهى بتسليمه بنفسه للبوليس، الذى يسلمه بدوره إلى اصلاحية الأحداث ! .

وهكذا تبدأ مأساة «سلطان» طفلا ثم شابا.. يعود فيلجأ مرة أخرى إلى عمه الثرى عملا بنصيحة صديقه الطيب الشيخ حسن.. ولكن مرة أخرى ايضا يطرده عمه الشرس وفى موقف كنفس الموقف القديم حفلة صاخبة فى قصره تضم النساء والرجال والأطعمة.. فلا عمل لهذا الثرى ـ على ما يبدو ـ غير الرقص والشراب.. وبدون أن نعلم حتى ما هو مصدر ثرائه هذا ..!

يلجأ الشاب المظلوم المطالب بحقه من عمه إلى صديقه الطيب الشيخ حسن حيث يشاركه شقته الصغيرة فوق سطح بيت بسيط في الحي الشعبي، وحيث تلفت نظرنا بساطة وواقعية الديكور الذى صممه ولى الدين سامح أحد أهم أساتذة هذا الفن الذين أثروا بعد ذلك حتى على جيل شادى عبد السلام.. ولكن ما يلفت نظرنا هو شخصية رجل الدين الشيخ حسن.. فهو امام مسجد الحي الشعبي، ولكنه نموذج الدين الحقيقى الذى كان موجوداً فى الحياة المصرية فعلا ليلعب الوظيفة الإجتماعية كاملة فى التلاحم مع الحياة اليومية للناس، وهو في هذا الفيلم نموذج شديد الإيجابية والوعى لم تقدمه السينما المصرية كثيرا : ان الشيخ حسن يحل مشاكل أهالى الحى الذين يحظى بتقديرهم فيلجأون اليه فى خلافاتهم وأزماتهم، بل أنه عنصر المقاومة الوحيد حتى فى حياة صديق طفولته سلطان. يدرك عميق مأساته بعد أن دفعته ظروفه للإنحراف ولذلك هو يمده بالأمل دائما والصبر على الشدائد والإصرار على القيم الشريفة حتى آخر لحظة وفى أحلك الأزمات.. ولقد كان هذا هو الدور الحقيقى والإيجابى لرجل الدين بالفعل فى الشارع المصرى والقرية المصرية!.. أن الشيخ حسن يسعى بصديقه سلطان الى معارفه بحثا عن فرصة عمل شريف يبدأ بها حياته بعد الإصلاحية، ولكن هذه الوصمة نفسها هى التى تحول بينه وبين حقه فى العمل، كأن المجتمع الجبان قد أتفق على دفعه نهائيا إلى الإنحراف دون منحه أى فرصة..

ولكن الخطأ الغريب الذى يقع فيه السيناريو لكى يصل إلى موقف صدام مدبر بين سلطان وعمه فيذكرنا بالقصة الأصلية، هو أن يسعى سلطان بنفسه بمجرد أن حصل على فرصة عمل كموزع للألبان على البيوت كما كان يحدث فى الماضى، ليوزع اللبن فى بيت عمه.. ويصطدم بأحد خدمه بدون مناسبة قائلا أن له حقا فى قصر العم، فيكون من الطبيعى أن يعمل العم على فصله من هذا العمل ايضا، لأن الفيلم «مصمم» على تلخيص أو تركيز «المجتمع» كله الذى يحمله المسؤلية طوال الوقت، فى هذا العم الشرس «زهران بك».. وكما يجسده سراج منير بالذت ! .

ويضطر سلطان للإنحراف طبعا، ويعود لصا مرة أخرى فى وكر إجرامى آخر يستغل الأطفال فى السرقة كالذى كان يعمل فيه هو نفسه وهو طفل.. فالقصة تتكرر معه بحذافيرها ولكن بعد أن اصبح شابا قويا هذه المرة.. وزعيمة العصابة هى «المعلمة دواهى» وتلعبها نجمة إبراهيم التى برعت فى مثل هذه الأدوار !. وقد يكون

من الطبيعى أن يكون الطفل «فلفل» أحد ضحايا هذه العصابة قد وقع تحت عجلات الترام فى احدى حوادث السرقة، لكى يرجو سلطان أن يحمله إلى بيت أخته وينقذه من عذاب وكر «المعلمة دواهى».. ولأن سلطان متعاطف مع هؤلاء الأطفال الذين يذكرونه بطفولته شخصيا، فهو يحمل الطفل «فلفل» المصاب، من وكر «دواهى» إلى «فيللا» اخته «ياسمينة» المغنية الجميلة التى تعمل فى إحدى الصالات.. وعندما تكون «ياسمينة» هذه هي هدى سلطان. فمن الطبيعى ايضا أن تقع على الفور فى حب هذا الشاب المجهول الذى أنقذ أخاها، وأن تفتح له أبواب «فيللتها» الفخمة فى أى وقت على رغم أن «شكله» لا يطمئن على الإطلاق!. فإذا بها - بعد مشهدين فقط - تصنع له العشاء بيديها والقهوة بيديها.. ثم تبوح له أيضا بعذابها من حياتها كمغنية فى كاباريه هى عرضة لأطماع الرجال بينما هى شريفة ترغب فى التوبة. ولكن من غير الطبيعى على الإطلاق أن تكون هذه «الياسمينة» عشيقه عمه نفسه، «زهران بك» الظالم المفترى من بين كل «البكوات» الذين يترددون كل ليلة على كل كباريهات القاهرة مصادفة خرافية طبعاً! ولكن هكذا ارادوا حتى يبدأ صراع آخر بين سلطان وعمه زهران بك، ولكن على المغنية ياسمينة هذه المرة.. فالفيلم «مصمم» على أن لا يكون هناك شرير طاغية متربص بسلطان فى كل خطواته ليحطم كل أحلامه فى الحب والحياة الشريفة - سوى عمه زهران بك.. وبينما يقول لنا الفيلم طوال الوقت أن سلطان هو ضحية «المجتمع» فهو لا يقدم لنا من بين كل شرور هذا المجتمع ومظالمه سوى هذا العم الثرى الذى يتنكر طوال الوقت من قرابته لهذا الصعلوك !

طبيعى أن تكون هناك بعد ذلك معاكسات بين زهران وسلطان حول مغنية الكباريه، لكى ينقلنا الفيلم إلى جو الكاباريه نفسه.. الرقص والنساء والخمور ورشدى أباظة الذى كان وجها جديدا حينذاك والذى هو صاحب الكاباريه والقواد والبلطجى الذى يضرب فريد شوقى ارضاء لزبونه الدائم زهران بك.. ثم لكى تكون هناك هذه المعركة الكبيرة ما دام هناك فريد شوقى ورشدى اباظة فى فيلم واحد.. وحينما يموت رجال الكباريه بطلقة رصاص فى هذه المعركة، تلصق التهمة طبعا بسلطان المظلوم للمرة الألف - ويتوقف مشروع زواجه من ياسمينه التى احبته وقررت التوبة من أجله فتركت عملها فى الكاباريه وعاشت معه فى شقة الشيخ حسن.. وعندما يجد سلطان أن كل شيء قد ضاع بعد أن لفق له عمه التهمة الألف، يهرب من السجن بمعاونة السجين الخبير محمد رضا الذى كان وجها جديدا شابا هو

الآخر حينذاك، وفى مغامرة شديدة السذاجة من الهاربين والبوليس والمخرج معا! ولكن لابد من هروب فريد شوقى بالطبع لكى يقتحم قصر عمه للمرة لا أدرى كم.. ونفس الحفلة ونفس الرجال والنساء والأطعمة.. ولكنه ينهى الصراع هذه المرة مصوبا نحوه مسدسه، هاتفا بالعبارة التى أصبحت كلاسيكية بعد ذلك :

« ـ انت اللي عملت منى مجرم.. انا جاء النهار ده علشان أقول لك كلمة واحدة ارد بيها على كل اللى عملته فيها ».

ثم يطلق الرصاص وسط ذهول الجميع !

وفى الحى الشعبى الفقير يرتاح الشيخ حسن وياسمينة على مصير سلطان الذى ظهرت براءته من جريمة لم يرتكبها، ولكن بعدما كان قد أصبح قاتلا لعمه بالفعل.. وأمام حصار البوليس يصرخ فى الجميع :

«دلوقتى بس ظهرت براءتى.. عدالة المجتمع اتأخرت عني كثير.. غمضت عينها وما فتحتهمش الا بعد ما بقيت مجرم قاتل !» .

ويهرع سلطان إلى المسجد ليحتمى من البوليس وهو فى ثورة غضب مجنون.. وفى نهاية من أقوى نهايات السينما المصرية يدخل اليه صديق عمره الشيخ حسن لأقناعه بتسليم نفسه، فيثور عليه ثورة عارمة حتى يرفع يده ليصفعه.. وهنا يجىء الحل السحرى الدائم في الفيلم المصرى ينطلق صوت المؤذن بالصلاة.. فتجمد يد فريد شوقى ويلقى برأسه باكيا على صدر الشيخ، ويخرج مستسلما للبوليس الذى ما ان تنصرف عرباته حتى تركز الكاميرا على مجموعة من اطفال الحى التعساء ونسمع صوت فريد شوقى معقباً : «مساكين.. يا ترى مصيرهم حيكون زى مصيرى.. والا حيلاقوا واحد يعطف عليهم ويربيهم؟ ربنا معاهم.. ربنا معاهم ! » .

وينتهى فيلم جميل وقوى على رغم كل شىء. يكفى انه كان مشغولا بقضايا الناس !

– مجلة «فن» السنة ٣ ـ العدد ٢٧ ٦ / ٨ / ١٩٩٠.

«قاهر الفرسان»
المقاول قرصان لا تخدعن بالعنوان

على الرغم من ان المخرج ناصر حسين هو كاتب السيناريو لمعظم افلامه – وهو انشط مخرج تقريبا فى السينما المصرية حتى الان – الا انه فى هذا الفيلم «قاهر الفرسان» اكتفى بكتابة القصة والاخراج. واسند كتابة السيناريو والحوار لمحمد الحموى، وهو واحد من ثلاثة أو اربعة اسماء تكتب الان معظم افلام المقاولات ...

ولكن القضية هنا ليست من كتب ماذا .. اين هذه القصة اصلا .. ؟

اننى اتحدى اى مخلوق ايا كانت عبقريته .. ان ينتهى من مشاهدة هذا الفيلم، ويستطيع ان يحكى قصة ما لأى احد يمكن ان يسأله ...

وطبيعى ان العنوان لا علاقة له بكل ما يحدث .. فأنت لا ترى اى فرسان فى الفيلم .. لا بالخيول والدروع كما تعودنا فى افلام الفرسان .. ولا بالمعنى المجازى المستعار لكلمة الفرسان .. بمعنى ان يكونو اناسا عاديين ولكن يحملون قيم النبل والشهامة والاخلاق .. لأن الفيلم على عكس ذلك تماما .. كله انذال وحرامية او متخلفون عقليا !

وطبيعى اذا لم تعرف من هم ولا أين هم هؤلاء الفرسان، ان لا تعرف بالتالى من هو هذا الذى قهرهم ... فالمقهور الوحيد فى هذا الفيلم هو سيادتك .. وانا ايضا ! فالغالب اننا الوحيدان اللذان شاهداه .. لاننى اشك ان ممثليه انفسهم قد شاهدوه بمجرد ان انتهوا من التصوير وقبضوا آخر قسط ...

وهذا يقودنا من بالضرورة الى المنتج .. لكى نعرف كيف يتم صنع هذه الافلام التى لا يراها احد ، ولا يسمع بها احد، ومع ذلك تغطى تكاليفها ... بدليل انهم يصيغونها من جديد، ربما هى هى بالابطال انفسهم، وربما بالقصص نفسها ولكن مع تغيير الاسماء ...

واعتقد انهم فى حالتنا هذه مثلا اضطروا لاختيار هذ العنوان الغريب الذى لا يمكن حتى ان يجذب جمهور هذا النوع من الافلام، لمجرد ان احد ابطال الفيلم المختلين عقليا – ليس هو بالطبع وانما من كتب له هذا الكلام – يتحدث بمناسبة ومن دون مناسبة عن اخلاق الفرسان .. ولأنهم ايضا لم يجدوا اسما اخر، بعد ان تم استهلاك كل الاسماء فى افلام سابقة كلها تشبه بعضها من دون ملل !

واعتقد انه اصبح مهما ان نقرأ عناوين الافلام جيدا لنتعرف الى من يمولها .. فالشركة المنتجة اسمها «افلام طلعت فيظى» .. وهو مونتير معروف ولكنه ليس ثريا فيما اعتقد لكى ينتج .. فاذا كان تمويل هذه الافلام يتم مقدما كما قلنا من قبل، بفضل سلف التوزيع الخارجى والداخلى، وحق بيع نسخة الفيديو، فسوف نلاحظ ان هناك اسماء ثابتة – كلها خارج مصر – هى التى تتولى تمويل معظم هذه الافلام .

ان التوزيع الخارجى لفيلم «قاهر الفرسان» هذا، هو لشركة غير مصرية .. والتوزيع الداخلى للشركة نفسها، ولكن تحت اسم اخر يسمح لها بالعمل داخل مصر، لأنها غير مصرية، بينما توزيع الفيديو لشركة «هليوبوليس فيديو فيلم» ..

ومن المهم جدا تتبع مصادر التمويل الثلاثة هذه فى كل فيلم .. لكى نعرف من وراء انتشار هذه النوعية من افلام المقاولات ...

ومن المهم ايضا تأمل اسماء الفنيين العاملين فى هذه الافلام ايضا .. وسنكتشف اننا لم نسمع بهم من قبل، مع ان اسماء كل مصور وكاتب سيناريو ومونتير يعملون فى السينما المصرية هى اسماء معروفة .. فأنا اعرف مثلا ومنذ سنوات ان طلعت فيظى مونتير ولكنى لم اسمع – وقد يكون هذا خطأى طبعا – عن مدير التصوير محمد خليل .. ولسنا ضد ظهور اى مواهب جديدة شابة فى اى فرع من فروع السينما، بل على العكس حن نرحب بها جدا لتجديد دماء السينما المصرية الراكدة، ولكن بشرط ان يكونو هؤلاء موهبين اصلا، ويقدموا لنا الحد الادنى على الاقل من المستوى الفنى الذى يقنعنا .. وهنا لن يجرؤ احد منا على ان يسأل : من هذا او ذاك .. واين كان، ومن اين جاء !

اما مشكلة الممثلين، فلقد اصبحت محلولة فى افلام المقاولات .. فتستطيع وانت مطمئن، ان ترى يونس شلبى فى كل فيلم ...

وساعتها ستكون البطلة غالبا دلال عبد العزيز .. فاذا كان لابد من الشرير الذى يحارب قصة حبهما، فمن الحتم ان يكون معهما وحيد سيف !

وقد تتبدل المسائل قليلا، فتمثل دلال عبد العزيز امام زوجها سمير غانم، فاذا تغيرت البطلة الى سماح انور، تغير البطل الى سمير صبرى .. واحيانا لا تكون جرعة يونس شلبى كافية، فيستعينون بسعيد صالح ليشاركه .. ولكن وحيد سيف يظل ثابتا .. غالبا لكى يلعب دور الشرير ...

ويبقى عنصر الاغراء ويبدو انه ضرورى فى مثل هذه الافلام، لتقوم به فتاة جديدة أسمها سميرة صدقى .. وقد «يسندونها» بهيام طعمه، اذا صدف وجودها فى القاهرة !!

وهنا تضاف ميزة اخرى للفيلم، وهى أن تغنى هيام طعمة ثلاث او اربع اغنيات من اخر شرائطها، وليس مهما على الاطلاق ان تكون لها علاقة بالاحداث .. فلقد غنت مثلا فى فيلم «الشاويش حسن» اغنية «ليلة امبارح ماجنيش نوم» التى سبق ان غناها سيد مكاوى بصوته، وايضا غالبية مطربى ومطربات الكبهاريات من بعده، فى مناسبات لا علاقة لها بأي فيلم .. ومنذ سنوات !

والمشكلة التى ارجو ان تبحثها وزارة الصحة هى : كيف يجد هؤلاء الناس القوة – حتى مع توافر الوقت – لتصوير كل هذه الافلام .. ومعظمهم يعمل فى المسارح فى الليل .. خصوصا عندما يتم تصوير هذه الافلام فى الاسكندرية، والمسرح يقع فى القاهرة .. فماذا يأكل هؤلاء الممثلون لكى يحتفظوا بهذه الصحة ما شاء الله ؟؟ واى نظام غذائى يتبعونه .. واى نوع من الفيتامينات او العقاقير والادوية يتناولون ؟؟ ومتى ينامون وكم ساعة ؟ وكيف يحتفظون بنشاطهم العقلى، بحيث يحفضوا الحوار على الاقل لكى لا يختلط حوار فيلم بأخر ، اليست كل هذه معلومات مهمة، لو توصلت اليها وزارة الصحة ..لأفادة منها البشرية كلها ؟

هذه «الهلوسة» الطويلة كلها، قادتنى اليها بالضرورة هلوسة الفيلم نفسه.. ولأننى بصراحة اهرب بها من مجرد محاولة ان احدثكم عن موضوعه.. لأننى بصراحة ايضا «مش فاهمه».. ولكن كل ما استطعت ان التقطه مما جرى، هو ان وحيد سيف ثرى جدا، يملك شركات عديدة ولكنه «حرامى» كالعادة، وهو من «بيئة واطية» صنع

ثروته من بيع الفول .. ومع ذلك فهو مصاب بمرض غريب جدا «واعتقد لنه لن يشفى منه» .. وهو الحديث دائما عن الفرسان وعصر الفرسان واخلاق الفرسان ...

واعتقد ان المصاب بالمرض فى هذه الحالة هو المؤلف نفسه لأن شخصية كالتالى رأيناها، فظة جاهلة فاسدة لا يمكن ان تكون قد سمعت عن اى فرسان فى العالم، ولا قرأت كتابا واحدا فى حياتها .. والفارس الوحيد الذى ربما شاهدته لابد ان يكون «العربجى» الذى يقود عربة الفول فى الصباح ... فكيف نبنى فكرة الفيلم كله على ان وحيد سيف هذا يعيش حياته كلها فى وهم عصر الفرسان هذا !

والنكتة ان هذا المليونير الامثل يستقبل فى بداية الفيلم ابنته دلال عبد العزيز فى مطار القاهرة، عائد بعد غياب سنوات حصلت فيها على الدكتوراه من كولالمبو ... تصوروا ...

والرجل الفظ جدا والشرس، والذى يضرب كعادة وحيد سيف كل من يصادفه، يصحب ابنته العائدة الى قصر فخم مملوء بالخدم والحشم، ويحاول ان يمارس فيه كل مظاهر الارستقراطية .. البلدى جدا بالطبع .. ولكننا نلاحظ ان الفتاة نفسها مازالت متواضعة ومؤدبة وعبيطة، لدرجة انها متعلقة بحبها القديم ليونس شلبى الذى يعمل «دوبليرا» فى الافلام .. ويونس شلبى له صديق كهربائى متخلف عقليا ايضا، هو مظهر ابو النجا المتزوج بجليلة محمود .. ولا تحاول ان تسألنى عن علاقتهما بالفيلم ..

وبينما الفتاة مصممة على حب هذا الصعلوك، يرفض ابوها هذه العلاقة لانه يريد لها عريسا ينتمى لطبقة الفرسان ...

والبنت من ناحية اخرى يحبها ولد «صايع» فى النادى - لاحظ ان هناك ناديا دائما فى كل فيلم - وهذا الولد له تابع «صايع» هو الاخر ينفذ تعليماته من دون سبب مفهوم ...

والاثنان يتأمران طمعا فى ثروة الفتاة ولكى يحصل مشهد «ضرب» بينهما وبين حبيبها يونس شلبى الذى يحاول منع زواجه بها بأى شكل ...

وعبر اشياء كثيرة جدا لايمكن سردها تراوح العلاقة بين الرجل الفاسد وحيد سيف وحبيب ابنته يونس شلبى الذى يعطيه دروسا فى الشرف والامانة، بين شد وجذب، الى ان يقتنع الاب المتعجرف، رغم انفه، بأن اخلاق الفرسان التى يتحدث عنها كثيرا، قد تتوافر اكثر فى هذا الشاب الفقير الشريف، الذى لا ينتمى الى

العائلات الارستقراطية ... وتتزوج البنت الولد !

وهنا ايضا يمكن ان يقولوا لك انهم يناقشون افكارا كبيرة ونبيلة، وانهم يحاربون الجشع والفساد ... فالكل يلعب الان بالافكار الكبيرة ... ولا احد فاسد ولا يفهم - فيما يبدو - الا انا شخصيا ...

- مجلة «فن» السنة ٢- العدد ٢٨ ١٢/٨/١٩٩٠.

«الخروج من الجنة»
فريد الاطرش بدأ بالبهجة وانتهى بالعذاب

واجهت بعض الحيرة عندما امسكت بالقلم لأكتب عن هذا الفيلم .. واعتقد ان الفقرة الاولى فى هذا المقال ربما تستغرق وقتا فى كتابتها أطول من باقى الموضوع كله .. فمشكلة الرجوع الى مشاهدة وتأمل ثم الكتابة عن الافلام القديمة، هى المدخل الى الموضوع .. فلكل فيلم مدخل خاص، حتي داخل النوعية الواحدة من الافلام .. ففى الافلام الكوميدية مثلا يختلف كل فيلم عن الفيلم الاخر فى الاسلوب والادوات والمستوى طبعا، حتى عندما يكون المخرج واحدا . فكما كانت كوميديا توجو مزراحى مختلفة فى عناصر كثيرة عن كوميديا فطين عبد الوهاب مثلا، فإن كوميديا فطين عبد الوهاب تختلف فيما بينها حتى لو بدا غير ذلك .. وتجربتى الغريبة الصعبة هذه، فى اعادة اكتشاف السينما المصرية القديمة من كل نوع ومن كل عهد، أكدت لى ذلك .. وهنا تكون مهمة الناقد المضنية .. ان يضع يد قارئه على هذه الفروق مهما كانت ضئيلة، هذا لو استطاع طبعا ..

وأمام « الخروج من الجنة» واجهت المأزق .. فهو عن مسرحية لتوفيق الحكيم بالعنوان نفسه .. فهل اكتب عنه باعتباره احد تناولات السينما المصرية لأعمال الحكيم، بمعنى ان يكون فكر وفلسفة توفيق الحكيم الساخرة هى اساس تحليل الفيلم ؟

كان الجواب السريع هو لا .. لأن البعض قد يدهش الى حد الصدمة من «وقاحتى» عندما اقول ان اسوأ ما فى هذا الفيلم هو فكرته التى اعتبرها ساذجة الى حد المرض .. على الاقل كما قدمها الفيلم لأننى لم اقرأ مسرحية الحكيم نفسها ..

«الخروج من الجنة» : ليس رومانسيا !

فهل اكتب عن «الخروج من الجنة» باعتبارة فيلما رومانسيا اذا ؟

هنا تجيء «الصدمة» الاخرى، فأنا لا اوافق كثيرا على ان هناك مدرسة يمكن اعتبارها «رومانسية» فى أى مرحلة من مراحل السينما المصرية .. وذلك ينطبق حتى على افلام عز الدين ذو الفقار واحمد بدرخان التى اعتبرها البعض رومانسية، انها فى تقديرى المتواضع لم تكن سوى محاولات ساذجة اقصى ما تصل اليه هو بعض قصص الحب العبيطة غالبا – او ان التعبير عنها سينمائيا كان هو العبيط على الاقل – وكانت معتمدة على تيار فى الرواية المصرية عند بعض الادباء الكبار يمكن اعتباره رومانسيا (يوسف السباعى .. احسان عبد القدوس .. محمد عبد الحليم عبد الله) ولكن محاولات المنتجين للاستفادة من اسم الكاتب صاحب الرواية الناجحة لا تكفى لتحقيق ما يسمى بـ «تيار سينمائى» .. الواقع انه لا وجود لتيار رومانسى فى السينما المصرية – او أى تيار آخر اذا شئنا الدقة على الرغم من كل المحاولات المتقطعة فى هذا الاتجاه او ذاك – بل كانت لدينا دائما «سينما النجم» .. وهو «نظام» نقلته سينما العالم كله من هوليوود .. ولكنه نما وترعرع فى السينما المصرية واستقر فيها بحكم كل قوانينها وعلاقاتها واسواقها ومشاهديها حتى بعد ان تخلب عنه هوليوود نفسها .. بل ان هذا «القانون» او «النظام» اصبح الوحيد الذى يحكم افلامنا الان، فالمسألة تبدأ بثلاثة او اربعة نجوم وتنتهى بهم .. وكأنه ليس هناك اى وجود حقيقى لأى عنصر اقتصادى أو فنى من عناصر بناء صناعة السينما الا هؤلاء النجوم الثلاثة او الاربعة .

هذه الظاهرة كانت موجودة دائما ولكنها اليوم تتفاقم وتتضخم : ظاهرة الريحانى مثلا .. أو على الكسار .. او اسماعيل يس .. وظاهرة ليلى مراد او شادية .. او ظاهرة أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الاطرش وعبد الحليم ...

وكل ظاهرة كانت «تأخذ أيامها» بعد أن تتحول الى مدرسة خاصة او «لون» مرتبط اساسا مواصفات النجم، ومرتبط بما يحققه عند الناس من تصور خاص او متعة او احتياجا.. او – وربما هذا هو الاهم – كيف يريد هو ان يبدو امام الناس..

من هنا افضل ان انسب «الخروج من الجنة» الى «سينما فريد الاطرش» .. فهذه مدرسة لها ملامح محددة، بينما ليست هناك تلك الملامح لما يمكن تسميته «بسينما توفيق الحكيم» – بمعنى عناصر مشتركة بين الافلام القليلة المأخوذة عن أعماله ..

«فيوميات نائب فى الارياف» التى اخرجها توفيق صالح هى بالتأكيد شيء مختلف تماما عن «رصاصة فى القلب» الذى أخرجه محمد كريم بمواصفات «النجم الخاص جدا» محمد عبد الوهاب .. أما «العش الهادىء» الذى اخرجه عاطف سالم فلا يمكن ان ننسبه الى اى مدرسة فى العالم .. ويبقى «عصفور من الشرق» الذى أخرجه يوسف فرنسيس فجاء هلاميا ما بين الروائى والتسجيلى وما بين باريس وصعيد مصر . ونكتشف المفارقة المذهلة، وهى أن «عودة الروح» اعظم أعمال توفيق الحكيم على الاطلاق لم تقترب منها السينما لسبب لا يدريه احد ؟

فكيف يمكن لنا اذا ان نتحدث عن «سينما توفيق الحكيم» ان ننسب لها اى فيلم حتى لو كان مأخوذا عن قصة او مسرحية له ؟..

الأقرب الى الصحة والبساطة والتواضع هو ان نقول ان «الخروج من الجنة» هو فيلم لفريد الاطرش، لأن فيه كل مقومات سينما فريد الاطرش .. واتحدث بالطبع عن الفيلم كما رأيناه على الشاشة والذى كتب له السيناريو والحوار محمد ابو يوسف وأخرجه محمود ذو الفقار عام ١٩٦٧ ..

ولست أجزم بأن له علاقة مع ذلك بهزيمة حزيران (يونيو) فى ذلك العام، فالمسرحية كتبت قبل ذلك بثلاثين سنة بالضبط .. ولكنى لم اقرأها .. لذلك لن اناقش افكار او فلسفة توفيق الحكيم فى الاصل الادبى واتصدى للعمل السينمائى فقط ..

فما هى مقومات «سينما فريد الاطرش» هذه، كما يكشف عنها «الخروج من الجنة» ؟ قبل هذا الفيلم، كانت شخصية هذا المطرب «الشرقى» تماما والمتمكن قد تحددت فى السينما ومنذ «انتصار الشباب» أول افلامه مع شقيقته اسمهان على الشكل التالى: شاب مثالى جدا جميل الصوت .. فنان بوهيمى يعيش لفنه ويعشقه .. ينهال الاعجاب عليه من كل جانب وبمجرد ان يفتح فمه بأى اغنيه وبالذات من النساء وعلى الرغم من ذلك فهو تعيس جدا ومظلوم ومحروم لسبب او لأخر .. واذا لم يكن هناك سبب، فلابد من اختراع السبب ..

بداية فريد الاطرش فى السينما

فى البداية كان فريد الاطرش يلعب غالبا دور المغنى الشاب المغمور الذى يبحث عن فرصة ويبحث فى الوقت نفسه عن وجبة عشاء قبل ان ينام في «البدرون» الذى

يشاركه فيه فنان مجنون اكثر تعاسة منه هو عبد السلام النابلسى .. ثم تمتلىء حياته بهجة واملا وسعادة عندما يلتقى بسامية جمال الراقصة الساحرة التى تدخل معه قصة حب لا تخلو من المشاكل، ولكن تنتصر فى النهاية على كل العقبات، متوازية مع قصة كفاح الفنان المغمور الذى لابد من ان تصل موهبته الى القمة فى نهاية كل فيلم، بأن يغنى على مسرح الاوبرا القديمة المحترقة رحمها الله ..

ومن هنا كانت تتحقق سعادتنا نحن المتفرجين بنجاح القصتين معا: الحب والكفاح .. وفى تقديرى شخصيا ان فريد الاطرش قدم مع سامية جمال مجموعة من اجمل الافلام الاستعراضية التى عاشت حتى الان من دون ان نسأم مشاهدتها عشرات المرات .. وأنه كان فى أحسن حالاته عندما مثل هذه الادوار الخفيفة المرحة التى تناسب قدراته المحدودة جدا كممثل .. ولكنه أخطأ الطريق عندما حاول بعد ذلك ان يكون جادا ومظلوما ومتجهما ..

ولعلها حياة فريد الاطرش الشخصية وتكوينه النفسى الخاص، ثم احباطاته العاطفية، هى التى دفعته بشكل ما الى تغيير شخصيته الظريفة هذه فى السينما إلى الشخصية المكتئبة التى يحيطها «النكد» من كل جانب .. ولعل المسألة بدأت بالشجن الحزين المعذب الذى كان يحمله صوته، فقرر من دون مناسبة ان يغنى أغانى حزينة تصور أنها أكثر قيمة من أغانيه المرحة الجميلة التى كانت تتناسب مع ثنائياته الاولى مع سامية جمال .. وربما أوهمه بعض الكتاب أو المخرجين بأنه، ولكى يكون ممثلا كبيرا أيضا وليس مجرد مطرب كبير،فلا بد من أن يلعب شخصيات مضطهدة فى أفلام ميلودرامية كئيبة لكى «يديها جامد» حسب الاصطلاح التكنيكى الشائع عند الممثلين المحترفين ..

ولابد من ان هناك عاملا نفسيا آخر .. هو احساس فريد الاطرش بالحزن الدفين منذ نشأته الاولى ثم فقدة لشقيقته اسمهان بعدما ابتعد عن مجد عائلة الاطرش الكبيرة فى جبل الدروز وهو الانسان الشديد البساطة والنقاء فى حقيقته .. لعل كل ذلك هو الذى دفعه الى تقديم نفسه فى دور المظلوم المعذب دائما والذى يستعذب العذاب فى الوقت نفسه، لكى يصبح موضع عطف الجماهير التى تحبه، ولكى يستدر دموع الجميلات اللاتى يهمن فى صوته بشكل خاص .. فبدأ، حتى وهو يغنى فى الافلام يخرج على الطابع التلقائى البسيط الذى كان يغنى به فى افلام سامية جمال الى ما صوره له البعض «كعروض كبيرة»: المسرح الفخم .. والفرقة الموسيقية

الكبيرة العدد التى ينافس بها عبد الوهاب وعبد الحليم .. والديكورات المهيبة .. والبيانو ... ونوع كلمات مثل «بنادى عليك» ... و «يارب حكمتك .. يائس ومالى امل غير رحمتك »... و«عدت يا يوم مولدى .. عدت يا أيها الشقى» .. لكى تنهمر عليه دموع الشفقة فى ارجاء الوطن العربى ..

وهكذا فقدنا بلبلا مغردا جميلا بسيطا ... لكى نكسب «بيتهوفن» معذبا وضحية دائمة للاقدار .. وبقيت شخصية المعذب حتى عندما بدأ فريد الاطرش يمثل ادوار «البيك» الثرى جدا والذى يسكن القصور ويقضى ايامه ولياليه كليالى شهريار محاطا بالناس وكان يبدو لنا لا يعانى أى مشكلة، كان كتاب السيناريو يتفننون فى البحث عن اى مشكلة تعذبه وتجعل لياليه أسود من ليالى الخروب .. والا فكيف يكتئب ويبكى معذباً ويشكو حظه للسماء لنبكى نحن معه وهو يعزف على البيانو .. والجماهير تمزق أكفها بالتصفيق فى «بنوارات» الاوبرا .. ؟

ولست اقصد فى الواقع اى سخرية أو انتقاص من نوع السينما الذى كان يقدمها واحد من اكبر مطربى الاغنية العربية الحديثة اذ لا يمكن لومه أو تحميله مسؤولية سيادة ذوق خاص فى استقبال الاغنية والسينما معا . فالانصاف يقتضى ان نقول ان فريد الاطرش فى الشخصية السينمائية التى اختارها لنفسه، لم يكن هو صاحب الخيار فى الرقع بل ان الجمهور العربى – وليس فى مصر وحدها – هو الذى اختارها له لانه احب ان يراه من خلالها ،، ولأنها بمواصفاتها الشاكية الباكية هذه صادفت هوى شخصيا عند النجم نفسه فسرعان ما رحب بها .. فالمزاج العربى أو الشرقى عموما مولع بهذه البكائيات التى تلقى بكل الشرور والمظالم وعقد الاضطهاد على كاهل الاقدار فيما سميناه فى تراثنا الشعبى «بنكد الدهر» .. وهو مزاج يستعد به الركون للألم ويواجه متاعب حياته اليومية بمزيد من النكد حتى فى لحظات الترفيه او الاسترخاء او الاستمتاع بأغنية أو فيلم ...

فاذا كانت سينما فريد الاطرش هى نتاج طبيعى لهذا المزاج العام، تنبع منه وتتجه اليه، فإن ما يحدث فى فيلم **«الخروج من الجنة»** لا يمكن تصديقه إلا فى هذا الإطار لأن من يحاول ان يفصل غرائب الفيلم عن هذا الميل النفسى السادى والمازوكى فى الوقت نفسه لتعذيب الذات والاخرين سيجد بالتأكيد ان صناع الفيلم هم مجموعة من المرضى النفسيين ...

لأنها .. هند رستم !

أولا هند رستم هى الصحفية الناجحة جدا التى تعمل فى دار اخبار اليوم .. وهنا نلاحظ على الفور الصورة الخيالية المضحكة التى نرى بها الصحافى فى الافلام .. مكتب فخم جدا .. ومائدة اجتماعات ... وسكرتير خاص يذكر السيدة المحررة بأن لديها ندوة الساعة كذا فى «جمعية نهضة المرأة» ..

وموعد الساعة كذا مش عارف مع مين ... ثم محررة اخرى شابة مساعدة تجلس على مكتب مجاور تذكر الكاتبة الكبيرة بأنها تجهد نفسها كثيرا فى العمل ..

وعلى الرغم من انها مسائل مضحكة جدا بالنسبة لمن يعرفون واقع الصحافة المصرية حيث لا يتمتع بمظاهر الابهة والفخامة هذه مصطفى امين نفسه فى عز مجده فإننا سرعان ما نكتشف ان السيدة هذه ليست رئيسة تحريرولا مجلس ادارة وانما هى مجرد محررة لباب شكاوى القراء.. وهنا لا بد من ان «نفطس من الضحك» ...

ان اكبر محررة لباب بريد القراء فى تاريخ الصحافة المصرية كله هى الكاتبة الكبيرة – فعلا – السيدة امينة السعيد محررة باب «اسألونى» الشهير، كانت شديدة التواضع والبساطة ... ولكن المشكلة هنا ان المحررة هى هند رستم التى كانت حينذاك – سنة انتاج الفيلم ١٩٦٧ – احدى ملكات السينما المتوجات .. وهنا سنلاحظ على الفور ان «النجم» هو الذى يفرض نفسه وليس «الشخصية» فى اطارها الصحيح .. فهى هند رستم اذن وليست فوزية او نبوية .. وهى تفرض نفسها بالتالى بكل مقاييسها هى وشروطها على السيناريست والمخرج والمصور والجميع .. ونحن نلاحظ مثلا ان هند رستم لم تنظر مرة واحدة طوال الفيلم كله الى شخصية واحدة اخرى تشاركها فى «الكادر» فى اى موقف، وانما هى تعطى ظهرها للجميع وتنظر للكاميرا مباشرة متباهية بفساتينها وبنطلوناتها وكأنها تقول للجميع: سايفين .. انا هند رستم. وهم يحيطونها بعدد من الممثلين الكبار جدا فى ادوار «كومبارس» لا تتعدى بضع ثوان: ابوها محمود المليجى، واختها الصغرى سهير المرشدى، وزوج اختها احمد رمزى وزوجها الثانى عماد حمدى .. اسماء كثيرة جدا لا يردد كل منها الا بضع عبارات لا تقدم ولا تؤخر ...

ثم يجعلونها شاعرة كبيرة جدا يقف مندوب المجلة الشهيرة لساعات فى انتظار آخر قصائدها وكأنها المتنبى واحمد شوقى معا .. وكأن الصحافة ستتوقف عن

الصدور اذا لم تنشر هذه القصيدة ...

على المستوى الشخصى لن نجد سببا مفهوما بالطبع لأن تبقى هذه السيدة الفاتنة من دون زواج حتى الان علي الرغم من ان الرجال يقبلون اقدامها طبعا ...

ولست ادرى كيف وافق فريد الاطرش وهو النجم الكبير الذى كانت الافلام تصنع اساسا من اجله، على ان يتم تصميم كل شىء بدءا من السيناريو الى التصرير لحساب هند رستم ... ولكن لعل هذا دليل آخر على انه كان «راجل طيب» فعلا ...

وهو لم يكن طيبا مثلا عندما كان مليونيرا فى الفيلم – من دون ان يمارس اى مهنة تكون مصدرا لكل هذه الثروة – ومع ذلك شغل نفسه بالتلحين والغناء كمطرب من الهواة .. ومعه بالطبع صديقه او سكرتيره الذى كان عادل امام حينذاك ... وهو شخصية اخرى لا نعرف عملها ولا حقيقتها بالتحديد .. ولكنه ينظم مواعيد سهرات ونزهات هذا المليونير الامثل البوهيمى «الصايع» فقط ..

ويختار فريد الاطرش المليونير بالمصادفة أخر قصائد الكاتبة الشاعرة العبقرية هند رستم ليلحنها ويغنيها .. وبالمصادفة تسمعه هى .. فتقرر على الفور انه فنان عبقرى هو الآخر .. وانه لابد من ان يتحول الى ذلك .. وفورا ... ويحب الاثنان بعضهما بالطبع ومن أول مشهد .. كل منهما اقترب من الخمسين ولكنه كان فى انتظار الأخر ليتزوج فقط ...

وعلى الرغم من ان الحب فى حالة كهذه لا بد من ان يكون جارفا وعميقا ونابعا عن خبرة وتجربة فإن العاشقة التى تريد ان تدفع بزوجها «الصايع» الى العمل والنجاح تختار اغرب وسيلة فى العالم لتحقيق ذلك ...

وهى ان تدمر نفسها وتدمره .. من اجل ان ينجح .

ولعله الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما الذى قدم مطربا لايريد الغناء .. ولكن السيدة زوجته تصر على ان يغنى بالقوة ...

والرجل يرفض مؤكدا انه ليس فنانا .. بينما تؤكد هى كل مرة وبالحاح : «لا ... أنت فنان .. ولازم تبقى عبقرى والا حضربك بالجزمة».

شىء مثل ها بالضبط هو الذى حدث فى هذا الفيلم المريض ...

فى أيام شهر العسل التى تحولت الى جنة تبدأ الزوجة مطاردة زوجها لكى يعمل ويغنى وينجح .. والرجل يرفض .. فما الذى فعلته السيدة؟.. قررت تدمير حبهما وحياتهما الزوجية بيديها وعن عمد ... هجرته فى الفراش اولا .. ثم هجرت البيت كله

.. وهو يبكى وينوح ويقبل قدميها ... وهى تزداد عنادا ووحشية وهى تنظر للكاميرا كنمرة مفترسة ...

وفى اغرب مشاهد السينما المصرية، يحاول الزوج استرضاء زوجته بهدية قرط من الماس .. فتلقيه فى وجهه بمنتهى الاذلال والمهانة .. فاذا بالزوج يطحن القرط فى «الهوم» حتى يحوله الى «بودرة» .. فتقول ببرودة اعصاب من دون ان تنظر اليه وانما الى الكاميرا : «يا ريتك كمان تطحن قلبك لأنه ما يساويش عندى اى حاجة». كل هذا وهى تموت فى حبه .. ولكنها فى الوقت نفسه تموت فى تعذيب نفسها وتعذيبه .. وتبكى .. فأى شذوذ فى العواطف ... وأى لذة مرضية فى النكد ؟

ثم تسعى السيدة الى الطلاق .. وتتزوج عماد حمدى الرجل السخيف الممل الذى لا تحبه ورفضته من قبل .. لمجرد ان تعذب نفسها وتعذب حبيبها ...

ولأن الفيلم هو من بطولة فريد الاطرش فى النهاية فلابد من ان يغنى وينجح لأن السيدة زوجته تكون قد ضحت حبها وهنائها من اجل ان ينجح ..

وعلى مسرح الاوبرا كالعادة تكون الاغنية الكبيرة الفخمة ...

والسيدة طبعا فى «بنوار» مع اختها انما متخفية، تشهد نجاح حبيبها الذى ضحت من أجله بكل شىء.. فالحياة لابد من ان يسودها النكد والاكتئاب والتضحية من اجل ان نصبح كلنا شهداء معذبين لنلتقى فى العالم الآخر حيث السعادة الخالدة..

ويا ايتها السينما المصرية ... ليغفر لك الله ما صنعته بنا .

- مجلة «طن» السنة ٣٠ - العدد ٢٨ - ١٢/٨/١٩٩٠.

صور من مصر ماقبل ٢٣ يوليو
«فى بيتنا رجل»
الحب من خلال الوطن .. والعكس صحيح !

يذكرنا فيلم **«فى بيتنا رجل»** على الفور بظاهرة مخرجه هنرى بركات .. فلقد أصبح الفيلم ليس احدى كلاسيكيات هذا المخرج فقط، وانما السينما المصرية كلها .. وهنا يصبح تعبير «الظاهرة» هو البديل المهذب لتعبير «المأساة» .. لأنها مأساة بكل المقاييس ان يكون لدينا مخرجون كانوا فى أحد الايام قادرين على صنع مثل هذه الافلام، ومع ذلك نتركهم وهم ما زالوا قادرين على العمل يفلتون من بين أيدينا دون ان نستفيد منهم الى اقصى درجة، فلا نضع فى خدمتهم كل ماهو مطلوب لصنع سينما جيدة .. وتمر سنواتنا وسنواتهم المجدبة ونحن نشاهدهم ببلادة، حتى تتوقف مواهبهم، او حتى يتبدد تاريخهم كله تحت ضغط الحاجة عندما تبتلعهم تروس السينما الرديئة ..

ولقد تعودنا دائما ان نؤرخ للسينما الجيدة فى مصر بصلاح ابو سيف ويوسف شاهين .. وقد يذكر البعض احيانا توفيق صالح الذى توقف تماما هو الاخر .. وربما اشار البعض الآخر الى كمال الشيخ او عاطف سالم .. ولكننى اعتقد ان اكثر مخرجين فى تاريخ السينما المصرية تعرضا للظلم هما نيازى مصطفى وهنرى بركات، ولكل منهما اتجاه خاص أضاف اليه الكثير فى فترة الريادة الصعبة ...

ولعل بركات اقدم هؤلاء جميعا على الاقل من حيث التاريخ .. فلقد ظهر اسمه فى قوائم الافلام المصرية لأول مرة عام ١٩٤٢ مخرجا لفيلم «المتهمة» الذى مثلته أسيا أمام زكى رستم ، بينما بدأ صلاح أبو سيف الاخراج عام ١٩٤٧ بفيلم **«المنتقم»**

ويوسف شاهين عام ١٩٥٠ بفيلم «بابا أمين» .. وصحيح أن هذا لا يثبت اى شيء، حيث لا تقاس القيمة الحقيقية لأى مخرج بالاقدمية، وحيث لكل من هذه الاسماء الكبيرة قيمتها العظيمة فى تاريخ السينما الكصرية، كل فى اتجاهه ..

ولكن مالا يمكن انكاره ان هنرى بركات بالذات كان أقل هذه الاسماء حظا من التقويم الموضوعى على الرغم من انه كان دائما من أغزر مخرجينا نتاجا على امتداد هذا التاريخ الطويل - ٤٨ عاما - وحتى اليوم امده الله بالصحة والعافية.

والصحيح ايضا انها ليست مسألة غزارة نتاج .. ولكن بركات قدم عددا من أهم افلام السينما المصرية وأعظمها والتى تثبت قيمتها امام اى قياس فنى وموضوعى حتى ايامنا هذه .. فلم يكن هذا الانتاج الغزير الذى لا يمكن حصره، مجرد «كم» وانما قدم من خلاله كل النوعيات السينمائية على الاطلاق، وكمخرج على أعلى مستوى تكنيكى متمكن ومسيطر على كل ادوات السينما، وكان متقدما فى تلك الاوقات على كل ما كان سائدا .. فهو حرفى شديد الرقى وشديد الطموح مما كن يقترب فعلا من المستوى العالمى لو أن ظروف السينما المصرية كانت تسمح له - ولآخرين غيره من الموهوبين فى الواقع - بأن يواصل العمل وفى جو صحى حتى يقترب من العالمية فعلا ...

الذاكرة السينمائية تؤكد

والذين مازالو يحتفظون بما يمكن تسميته «بالذاكرة السينمائية» لن يستطيعوا بالتأكيد احصاء افلام بركات الجيدة - والممتازة أحيانا - فى كل اتجاه ولا المواهب التمثيلية او الغنائية التى كان بركات وراء نجاحها .. ولكن تكفيه ليكون مخرجا عظيما ان ينسب له عدد من أهم كلاسيكيات السينما المصرية التى مازالت حية حتى الان فى هذه الذاكرة السينمائية المفقودة : «أمير الانتقام» .. «أمير الدهاء» .. «شاطيء الغرام» .. «الحرام» .. «دعاء الكروان» .. «فى بيتنا رجل» .. و .. و .. و .

فإذا انتقلنا من الافلام الى النجوم .. فسوف نجد أن بركات وبشكل مؤثر كان وراء فاتن حمامة وعبد الحليم حافظ وصباح وثنائيات ليلى مراد ومحمد فوزى وفريد الاطرش وسامية جمال ..

والواقع ان التحليل الفنى لافلام بركات لابد من أن يدهشنا بقدرته على صنع هذه النوعيات المختلفة حيث كان طوال تاريخه السينمائى ينتقل من نوعية الى اخرى

بالسلاسة نفسها وفى الوقت نفسه ببراعة تكنيكية وجدية شديدة فى العمل ومحاولة للاتقان كانت تساعده عليها ظروف انتاجية كانت أرقى وأغنى بالتأكيد فى تلك الايام..

فهو حرفى متمكن يفهم خصائص ومتطلبات الفيلم التاريخى او المعتمد على الديكورات والازياء فى «أمير الانتقام» فيقدمه بالاتقان نفسه الذى يقدم به قصة رومانسية غنائية تخطف قلوب المشاهدين مثل **«شاطىء الغرام»** أو **«ورد الغرام»** .. أو كوميديا غنائية راقصة مثل «آخر كدبة» .. ليفاجئنا بعد ذلك بمأساة قاسية شديدة الواقعية وعلى مستوى لايقل بحال عن شبيهاتها فى السينما العالمية مثل **«الحرام»** .. ثم لينتقل بالسلاسة والسهولة نفسيهما واللتان تنبعان من سيطرة تكنيكية كاملة على أدوات السينما.. الى ما اصطلحنا على تسميته «بالافلام الوطنية» مثل **«الباب المفتوح»** وفى «بيتنا رجل» ..

والسؤال : هل كانت هذه البراعة نفسها فى تقديم كل الألوان، هى التى انتقصت من حق هنرى بركات فى تقويم دوره المهم فى تطوير السينما المصرية منذ الاربعينيات، لأنه على الرغم من انتاجه النشيط والمتنوع لم يلتزم الا بالاجادة الحرفية المجردة من دون خط فكرى أو حتى فنى محدد ينسب اليه تاريخيا، كما تعودنا ان ننسب مثلا التيار الواقعى الى صلاح أبو يوسف؟. وهل خسر الرجل شيئا حقيقيا عندما لم نضعه فى مكانه الذى يستحقه بجدارة فى قائمة المبدعين الحقيقيين فى تاريخ السينما المصرية.. أو انه كان مشغولا فقط بهذا الابداع على المستوى الحرفى وحده وفى أى اتجاه فلم يحرص اصلا على ان ينسب الاخرون اليه اى شىء؟

فى تقديرى الشخصى أن «هذا» هو التفسير الصحيح «للظاهرة – المأساة» لهنرى بركات .. فالرجل هو الذى اختار بنفسه الا يكون هناك اتجاه له سوى العمل المتقن والصادق وحده وبلا أى «شواغل فكرية»، وهو اتجاه يستحق الاحترام فى ذاته، وكانت السينما المصرية – ومازالت – فى حاجة اليه فعلا .. وأتصور أيضا انه كان قانعا به ومن دون أى تردد أو ادعاء أو حتى سعى للتقدير النقدى او التاريخى سوى تقديره لنفسه ورضائه عما يفعل.. ولكن «المأساة» هنا، حتى لو لم يعتبرها هو كذلك، هى انه – من حيث لم يقصد – ترك اسمه الكبير وتاريخه وموهبته تتبدد سنوات طويلة بلا عمل نستفيد منه نحن، بل وتركها تستسلم ايضا بلا مقاومة لمخالب السينما الرديئة !

عناوين الفيلم

ان احد الأمثلة القومية التى تصمد فى الزمن بعد تسعة وعشرين عاما مؤكدة قيمة سينما هنرى بركات، هو هذا الفيلم الذى اخرجه عام ١٩٦١: «فى بيتنا رجل» والذى تتجسد فيه أزهى مراحل المد الوطنى النبيل بعد تسع سنوات فقط من قيام ثورة يوليو (تموز) .. وهى لا تتجسد فى الشعارات السخيفة الجوفاء التى تنتهى الى فن منافق ردىء، بل فى أدب جيد يتمثل أولا فى رواية أحسان عبد القدوس التى لعلها من أفضل رواياته اكتمالا .. من الناحية الدرامية .. ثم فى سينما راقية جداً وعلى أعلى مستوى من الصياغة كتابة واخراجا وتمثيلا والى أدق تفاصيل العمل السينمائى ..

كما تعودنا فى هذا الباب ان نبدأ بقراءة عناوين – تيترات – أى فيلم لأنها تقودنا الى فهم صحيح لصانعيه وظروف صنعه لا ينفصل اطلاقا عن فهم الفيلم نفسه .. نقرأ عناوين «فى بيتنا رجل» فنعرف أولا أنه من انتاج «افلام بركات» أى أن الفنان هنا يرى انه لكى يحقق تصوره كما يريد يدخل مغامرة الانتاج بنفسه. وفى ذلك الوقت كانت الظروف الاقتصادية والانتاجية للسينما المصرية أفضل بكثير .. وهى المغامرة نفسها التى أصبحت مجازفة خطرة الآن بالنسبة لأى فنان!

ولا أدرى كيف كانت علاقة الانتاج بالتوزيع فى ذلك العام ١٩٦١ .. ولكننا نكتشف ان وحدة مصر وسوريا فى «الجمهورية العربية المتحدة» حينذاك، جعلت بركات يتولى بنفسه التوزيع الداخلى، أى فى مصر التى كانت تسمى رسميا الاقليم الجنوبى.. بينما تولى الموزع السورى صبحى فرحات التوزيع فى الاقليم الشمالى وانحاء العالم..

ولا يساهم بركات بهذا الجانب المادى فى فيلمه فقط .. وانما يشترك ايضا فى كتابة السيناريو مع يوسف عيسى الذى كان واحدا من أفضل كتاب لسينما كما يبدو من عمله الممتاز فى هذا الفيلم، الذى كتب له ايضا الحوار المركز والمؤثر بما يتلاءم تماما وضرورات السينما خصوصا عندما تكون مأخوذة عن أصل أدبى لكاتب كبير مثل احسان عبد القدوس .. والواقع ان اسم يوسف عيسى يذكرنا بجيل كتاب السينما الكبار المجيدين الذين تميزوا بإجادة الحرفة والعمق والرصانة فى الوقت نفسه، وان كانوا جميعا من المدرسة التقليدية فى كتابة الفيلم، أى بمنطق سرد الحدوتة الكلاسيكى ..

والذين يمكن القول انه بإختفائهم لم يحل محلهم جيل جديد من كتاب السيناريو بالمقدرة والخصوبة نفسيهما .

ومصور الفيلم هو وديد سرى الذى كان أحد أساتذة جيل الكبار ايضا فى التصوير السينمائى والذى درس فى اميركا ليعود ويجدد ويطور أساليب التصوير فى الفيلم المصرى من مجرد «الانارة» الزاعقة لتبدو الاشياء واضحة، الى التوظيف الدرامى والجمالى الصحيح للاضاءة حسب مقتضيات الاحداث .. وسنلمس فى «بيتنا رجل» بالذات الفهم الصحيح عند وديد سرى لدراما الفيلم، والاستخدام الفنى المناسب تماما للضوء والظل والأبيض والاسود بالاقتصاد المركز المطلوب لكل مشهد وبالذات فى الديكور الداخلى لشقة العائلة التى تقع فيها معظم الاحداث..

ومن الملاحظات الجانبية التى تخرج بها من عناوين الفيلم الحفاوة الشديدة بالممثلة التى كانت شابة حينذاك زبيدة ثروت والتى كانت وجها جميلا طازجا بالفعل، فيه كثير من الطفولة، ولكن لم يقل احد أبدا بأنها – لا فى هذا الفيلم ولا فى غيره – ممثلة بارغة خصوصا وسط جيل فاتن وماجدة وشادية وسعاد .. ومع ذلك نرى اسمها أول أسماء الممثلين على الاطلاق وبالاحرف الكبيرة وحتى قبل اسم عمر الشريف الذى كان نجما فى قمته حينذاك! وهى مبالغة تدفعنا للتساؤل حول نفوذ موزع «الاقليم الشمالى وأنحاء العالم» صبحى فرحات الذى تزوج هذه النجمة فيما بعد ! وهل كانت له صلة مادية من حيث تمويل الفيلم، فكان هذا الاهتمام الخاص بزبيدة ثروت على الرغم من صغر دورها بالنسبة للاسماء الكبيرة جدا التى احتشد بها الفيلم مثل رشدى أباظة وحسين رياض وزهرة العلا وحسن يوسف وتوفيق الدقن وناهد سمير ..

تمهيد تاريخى

اول لوحة فى الفيلم على الاطلاق تتقدم «بواجب الشكر وعظيم التقدير» للجهات التى ساعدت أفلام بركات فى تصوير الفيلم : السيد المحافظ، ومدير بلدية القاهرة عندما كانت هناك «بلدية» مسؤولة عن الشوارع والنظافة وحيث تبدو شوارع القاهرة نظيفة وهادئة بالفعل، ووزارة الداخلية التى ساهمت بجنود البوليس فى مشهد مذبحة كوبرى عباس، وادارة جامعة القاهرة والمستشفيات، حيث بدأ الفيلم بتظاهرة ضخمة للطلاب فى حرم الجامعة، ثم «هيئة الفتوة» وهى أحد التنظيمات الشبابية التى

انشأتها ثورة يوليو (تموز) فى محاولاتها «الرومانسية» المبكرة لاعادة تربية وتثقيف شباب مصر وقبل انشاء ما عرف بعد ذلك «بمنظمة الشباب»..

والتمهيد التاريخى قبل أحداث الرواية نفسها يأتى عن طريق شريط الصوت حيث نسمع مذيعا يقول بصوت جمهورى: «قبل ان تتم معجزة الثورة، ظلت مصر ترزح تحت نير الاحتلال اكثر من سبعين عاما، وكان الاستعمار يضع فى الحكم صنائعه المأجورين .. ونجح الاستعمار فى أن يقسم المصريين احزابا تتطاحن على الحكم ويحارب بعضها بعضا ناسية العدو المشترك .. الخ .. ».

وعلى هذه العبارات يضع الفيلم لوحات تاريخية مرسومة للمواجهة الشهيرة بين عرابى والخديوى فى ساحة عابدين .. وهى خلفية تاريخية للواقع السياسى فى مصر قبل ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ .. تمهد فى الوقت نفسه للدخول الى احداث الفيلم، أى من العام الى الخاص .. وذلك كما كان احسان عبد القدوس نفسه فى رواياته الوطنية حيث كان يشغل بصوغ قصص الحب نفسها التى يجيد رسمها فى سائر رواياته، ولكن من خلال احداث الوطن كله، فقد كان - يرحمه الله - ومنذ بدايته احد شباب الوطن المشغولين بهمومه الكبرى وبصياغتها أما فى مقالات سياسية ملتهبة وجريئة، واما فى أدب لايخلو من هذا الحس الوطنى حتى وهو يتعامل مع أدق المشاعر العاطفية .. وعلى عكس ما يتصور بعض السطحيين ضيقى الأفق من انه كان كاتبا لقصص الحب الفارغة ..

الحب .. والسياسة

ان قصة الحب بين ابراهيم حمدى ونوال فى هذه الرواية ليست الا تجسيدا لمرحلة سياسية مهمة من تاريخ مصر الحديث وفيما قبل ثورة يوليو (تموز).. بل هى المرحلة التى مهدت لها وهى الفترة التى كانت مصر تعانيها من احتلالها انكليزى لم يكن رابضا فى منطقة القناة وحدها بل وفى قلب القاهرة نفسها من خلال ثكن ومعسكرات للجنود الانكليزى منها معسكر «العباسية» الذى ينسفه ابراهيم حمدى - عمر الشريف - فى نهاية هذا الفيلم .. وكان الملك فاروق فى سنوات حكمه الاخيرة بالذات دمية، من ناحية، فى ايدى الانجليز يطبقون بأيديهم من خلاله على كل مقاليد الحكم ومن ناحية أخرى فى أيدى حكام ووزراء وزعماء احزاب عملاء فى معظمهم، فهموا قواعد اللعبة فيما بين القصر وجيش الاحتلال بما يحقق مصالحهم

الذاتية ورغبتهم فى الحكم ..

والشعب يشاهد اللعبة عاجزا عن الحركة حيث قمع البوليس كان كفيلا بوقف اية محاولة للمقاومة .. ولكن الشباب الوطنى لم يتوقف على الرغم من ذلك عن الفعل بالقدر الذى كان متاحا حينذاك .. الجمعيات السرية .. التظاهرات .. بعض الاغتيالات السرية لهذا الوزير او ذاك .. الخ ..

ويبدأ «فى بيتنا رجل» بحركة غليان فى القوى الوطنية المصرية ضد القصر والخونة صنائع الانكليز .. وفى مشهد مهيب من الصعب تنفيذه الآن تحتشد ساحة جامعة القاهرة كلها بتظاهرة من ألاف الطلبة يهتفون : «يسقط الخونة» .. «الموت لأعداء الشعب» .. «يسقط العرش عميل الاستعمار» .. وهنا نرى كتف الملك فاروق من الخلف دون ان نرى وجهه وهو يبدى استياء من هذه «الدوشة» .. ورئيس الوزراء يطمئنه بأنه سيتم قمع التظاهرات .. وتصدر تعليمات «همام بك» مسؤول البوليس السياسى – عبد الخالق صالح – للضابط الكبير «الدباغ» – توفيق الدقن – بمنع تظاهرة الطلاب بأى شكل من الوصول الى قلب المدينة عن طريق كوبرى عباس حتى لا تنضم اليها الجماهير ..

ويقدم بركات حادث كوبرى عباس كما حدث فى الواقع وبقدرة سينمائية حشد لها قوات البوليس على جانب من الكوبرى المفتوح على الماء حيث تم حصار آلاف الطلبة تحت طلقات الرصاص فسقط عدد كبير منهم فى النيل بين قتلى وغرقى .. وهذا المشهد من فيلم «فى بيتنا رجل» أصبح الآن من الكلاسيكيات الوثائقية فى السينما المصرية اذ يسجل حدثا حقيقيا باعادة بنائه بحذافيره وبأمكانات كبيرة من النادر تكرارها ..

وفى مذبحة كوبرى عباس هذه نتعرف الى مجموعة من شباب طلبة الجامعة الوطنيين يقودهم ابراهيم حمدى – عمر الشريف – ونتعرف بينهم الى الوجه الجديد يوسف شعبان الذى يحمل فى الفيلم اسم «ناشد صليب» وهو اسم مسيحى يحمل دلالة مهمة على ان الوحدة الوطنية كانت دائما تجمع بين المصريين جميعا فى كل مراحل الكفاح الوطنى ..

وبدافع من اليأس تقرر هذه الخلية السرية من الشباب التوقف عن مغامراتها السابقة فى قتل جنود الاحتلال النكليزى بعدما ادركوا عدم جدواها حيث يقول أحدهم : «مين اللى يستحق القتل اكثر .. العسكرى الانكليزى اللى بيخدم بلده ..

واللا العميل المصرى اللى بيخون بلده ؟».

وهو سؤال جوهرى حقا يقرر بعده ابراهيم حمدى اغتيال رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا شكرى .. فيقبض عليه ويتعرض للتعذيب من دون ان يبوح باسم شركائه قبل ان يودع فى مستشفى السجن بالقصر العينى .. وهناك يتم تدبير خطة هروب ساذجة يتنكر فيها بزى احد الاطباء ويخرج من المستشفى بسهولة لم يتم تنفيذها - سينمائيا - جيدا .. حتى لو كانت الحجة هى ظروف انهماك الحراس بتناول طعام الافطار فى شهر رمضان وحين تكون شوارع المدينة خالية .. ولكن طقوس شهر رمضان يتم توظيفها ببراعة بعد ذلك حين يلجأ ابراهيم حمدى للاختباء بمنزل زميله فى الجامعة محيى زاهر «حسن يوسف» .. الذى لم يجد غيره بعيدا عن شبهات البوليس حيث كل بيوت زملائه الاخرين فى العمل السرى مراقبة بالطبع ..

وهنا تضعنا رواية احسان عبد القدوس نفسها - قبل الفيلم - فى قلب هذه الازمة القوية جدا على المستوى الدرامى .. أسرة زاهر افندى الموظف العادى جدا من الطبقة المتوسطة المصرية الذى ليست له اولا لأى من افراد أسرته أية اهتمامات سياسية من أى نوع، توضع فى مواجهة صعبة : شاب وطنى هارب من البوليس بعد ارتكابة عملا نبيلا على المستوى الوطنى او الثورى، ولكنه عمل اجرامى بالنسب للبوليس والنظام كله، يلجأ للاختفاء فى بيتهم باعتباره زميلا لابنهم فى الجامعة - وعلى الرغم من أن هذا الابن نفسه لا علاقة له بالسياسة من قريب أو من بعيد ولا يشغل نفسه - كأى طالب تقليدى ملتزم - الا المذاكرة والبعد عن أى اهتمام عام خارج ذلك .. وهذا فى الواقع شأن معظم الاسر المصرية التى تتصور انها تحمى بذلك حياتها اليومية «وتربى العيال» .. بينما هى لو شاركت مشاركة ايجابية فى السياسة والحياة العامة لضمنت «لحياتها اليومية» هذه ولتربية العيال، ظروفا أفضل..

ولكن كيف تواجه هذه الأسرة بالذات هذا الموف المفاجىء الصعب الذى يفرض عليها اختيارا محددا اكثر صعوبة ؟.. هذا الصراع الدرامى القوى هو الذى ينسج منه احسان - والفيلم - خيوطه بعد ذلك .. فبعد الخوف. والحرص والتردد، يتغلب العنصر الوطنى الكامن داخل كل المصريين حين يحس الاب زاهر افندى «حسين رياض» الرجل الطيب الذى ليست له أى علاقة بأى شىء، بأن هذا الشاب الهارب ليس مجرما كما تدعى السلطة، وانما هو شاب وطنى حمل رأسه على كفة وفعل ما

كان يجب على أى وطنى اخر ان يفعله .. فهو الذى قتل رئيس الوزراء الخائن نيابة عن الجميع .. وهنا يقرر الاب ان يخوض المغامرة ولو بشكل غير مباشر ليكون هو ايضا قد ساهم بشىء يمكن ان يفخر به يوما ما .. ولكن بشرط طبعا الا يدفع ثمنه، لا هو ولا أبناوه !

الاساس الدرامى للصراع قوى جدا أذن وفيه كثير من تكوينات الشخصية المصرية .. فالأم العادية جدا، الطيبة كما نعرفها فى بيوتنا كلها، تبدى تبرمها من البداية من التورط فى أى موقف بسبب ما تسميه «السخامة اللى اسمها السياسة» .. وهو الموقف نفسه للإبنة الكبرى سميحة «زهرة العلا» التى هى نموذج للفتاة المصرية المحافظة التى لم تكمل تعليمها، غالبا لأنهم افهموها ان دورها فى الحياة هو ان تقبع فى البيت فى انتظار «العدل» بفتح الدال، أى الزواج .. بينما يبدو الابن الوحيد الشاب طالب الجامعة «محيى» ممزقا بين سلبيته التى عودوه عليا بأن يضع همه فى الدروس فقط فلا ينخرط فى شىء مما قد يعرضه للخطر، وبين حسه الوطنى الكامن قطعا فى أعماقه وهو يرى زملاءه فى الجامعة ينهمكون فى هموم وطنهم الى حد الفعل الايجابى ولا يترددون عن دفع الثمن .. ولكن ها هو يجد الخطر ويصل الى بابه فى شخص زميله ابراهيم حمدى الذى يعجب فى أعماقه ببطولته ولكنه ليس مستعدا على الرغم من ذلك لكسر الناموس العائلى الهادىء والمستقر بقبول اخفائه فى بيته .. فالأمر فى النهاية فى يد رب العائلة زاهر افندى الذى لعله وهو يستقبل هذا الطريد وهو الى مائدة افطار رمضان يواجه محنة حياته كلها .. هل يقبله ام يرفضه ؟

اما الابنة الصغرى الشابة نوال «زبيدة ثروت» التى فتحت الباب أصلا وكانت أول من استقبل الطارق المجهول، الذىٰ لم يكن مجهولا لديها تماما لأنها عرفت صورته من الصحف .. فهى تبدو متحمسة لمغامرة اخفائه ليس استجابة لحماستها الوطنية البكر وان لم تكن مهتمة بالسياسة من قريب أو بعيد فقط، وانما ايضا لوقوعها فى حب هذا البطل الوسيم المطارد الذى يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلها ..

وفى أحد مشاهد الفيلم القوية – او نقاطه العالية – وفى مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق .. يلخص بركات ببراعة هذه المشاعر المختلطة كلها .. الاسرة تناقش المفاجأة الى مائدة الافطار، والشاب ابراهيم حمدى ينتظر القرار على باب الشقة وقد ابدى استعداده من أول لحظة للانصراف حتى لا يحرج أحدا .. ويصدر القرار المتوقع

بالرفض .. يذهب محيى الحائر المتورط للابلاغ زميلة بالاعتذار، وينصرف الشاب باحثا عن مأوى أخر. تراجع الاسرة موقفها القاسى وتشعر بالخجل، وكأن كلا منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب ويريد ان يبدأ بأقتراح اعادته الى البيت، ولكن القرار كالعادة يجيء من الاب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة فى قلبه العجوز المرتعش، وربما لمجرد دافع انسانى، مثل الام التى لم يروعها من الامر سوى لهفة ام ابراهيم حمدى المسكينة على مصير ابنها ! وفى لحظة انسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجرى وراء عمر الشريف لاعادته .. والواقع ان دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره، وهو يعبر عن الضعف والتردد «وبلازمة» ذكية تؤكد على الشخصية المترددة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة الى ذلك للتركيز على التوتر العصبى والاستحياء ..

ويختبيء ابراهيم حمدى فى غرفة زميله محيى ولكن بعد ان يحرص الاب فى خبث على تأكيد عدم ترحيبه بهذه المغامرة .. فهو يؤكد لابراهيم حمدى بحسم : «احنا ملناش شأن بالسياسة .. وأنا فى سنك عمرى ما مشيت فى تظاهرات!» .. بل انه وكأنما يندم على اندفاعه بقبول هذا الشاب المطارد فى بيته يصب غضبة على الموقف كله قائلا لزوجته : «العيال دول محدش قادر يلمهم؟» .. وهو موقف المواطن العادى فى الواقع، المتعاطف مع هؤلاء «العيال» – اى الشبان المتورطين فى السياسة – ولكن بشرط الا يتورط معهم فيما يمكن ان يلحق الاذى به او باسرته .. فهو نوع من الاعجاب بالعمل السياسى ولكن بشرط الفرجة عليه من بعيد تجنبا لاخطاره .. وهو فى الوقت نفسه احدى افات الحياة السياسية فى مصر عموما !

ابن العم .. الفاسد

بينما يبدأ النسيج الرقيق لقصة الحب التى لابد من ان نتوقعها بين الابنة الصغرى المراهقة ونوال وابراهيم حمدى .. تكاد قصة حب اخرى تجلب كارثة على الامر كله .. حين يقتحم البيت فجأة عبد الحميد زاهر «رشدى أباظة» الذى يحب ابنة عمه الكبرى سميحة «زهرة العلا» ولكنها والعائلة كلها فى الواقع يحتقرونه لأنه شاب فاسد راسب فى التوجيهية – الثانوية العامة – منذ ثلاث سنوات .. ولا أحد يدرى أين يعمل بالضبط وكيف ينفق على عبثه ومجونه .. وهو يصر على زيارة بيت عمه وفرض نفسه بصفاقة بحجة أنه يحب سميحة ويريد الزواج منها على الرغم من انها

ترفضه بوضوح .. وعندما يكتشف وجود ابراهيم حمدى مختبئا فى هذا البيت بالذات وان هناك مكافأة خمسة ألاف جنيه رصدتها وزارة الداخلية لمن يرشد عنه ولا يكف الراديو عن الاعلان عنها، تتصاعد خيوط التوتر ونقاط الصراع اكثر واكثر .. فهذا الشاب الفاسد النذل الذى لا يمكن ان تشغله الامور السياسية ولا الوطنية لن يتردد فى الابلاغ عن هذا الهارب المطلوب مقابل خمسة الاف جنيه كانت مبلغا ضخما فى ذلك الوقت .. وهو الذى لن يتوانى عن بيع امه شخصيا مقابل «خمسة تعريفة» كما يقول عنه «محيى» ابن عمه ..

ويلعب السيناريو بذكاء على هذه الشخصية الجديدة التى دفع بها الى قلب الاحداث، والتى يلعبها «رشدى اباظة» ببراعة وسلاسة تؤكدان انه كان ممثلا قادرا حقا مثله مثل عمر الشريف فى هذا الفيلم وحجيث يؤكد الاثنان أنهما لم يكونا مجرد فتيان أولان يتمتعان بالوسامة وإنما هما ممثلان مجيدان حقا لو توافرت لهما النصوص الجيدة والاخراج المتمكن ..

ان شخصية «رشدى اباظة» فى **«فى بيتنا رجل»** هى من أخصب الشخصيات الدرامية فى السينما المصرية على الرغم من قصر دورها .. شخصية الشاب الفاسد او «السافل» كما يسميه الجميع فى هذا الفيلم، الذى لا يعنيه شىء .. ومع ذلك فأنت لا يمكن ان تكرهه لانك تدرك ضعفه الانسانى وطموحاته التى قد تكون مشروعة طبقا لفلسفته : «*احنا فى عصر الفتاكة والفهلوة*» - ولاحظ انها عبارة وردت فى فيلم تم انتاجه عام ١٩٦١ وليس فى عصرنا الحالى !- هذا الشاب يجد نفسه بالمصادفة فى معترك الاحداث فيعى اشياء جديدة تبرز الجوانب الايجابية والخبرة فى داخله فتتطور الشخصية كلها الى ما هو افضل وأكثر نبلا ..

ان عبد الحميد زاهر السافل الانتهازى هذا يستغل الموقف فى البدء ليضغط على عمه لكى يوافق على تزويجه من ابنته ملوحا بالابلاغ عن ابراهيم حمدى مقابل مكافأة الخمسة ألاف جنيه .. وتتهدد الاسرة كلها بالخطر، فإما ان تتنازل عن ابنتها، واما افتضح سرها كله وذهبت إلى السجن مما يدفع ابراهيم حمدى نفسه إلى إنقاذ الأسرة التى أكرمته من هذه الورطة بالاسراع فى ترك البيت الى مخبأ آخر، ولكنه فى حاجة الى بزة ضابط يهرب بها.. وهنا تشارك الفتاة نوال فى العمل الوطنى الذى لم تكن لها علاقة به، حين تتطوع بالذهاب لاحضار البزة من أحد زملائه فى تكتم كامل .. وتحين لحظة الفراق فى مشهد عبقرى اخرجه بركات على

أعلى مستوى تكنيكى وعاطفى ..

المشهد العبقرى

عمر الشريف يرتدى بزة الضابط ويستعد لترك البيت الذى استضافه طوال اربعة ايام .. زبيدة ثروت تقاوم الدموع .. حسن يوسف يدخل حجرة ابيه وامه ليخبرهما .. تسـأل الام المصرية الطيبة : «ليه يا بنى .. هو زعل من حاجة ؟ .. ده حتى بقى واحد منتا!» ثم تعطيه مصحفا ليعطيه صديقه قائلة : اعطيه المصحف ده علشان ربما يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة يا كبدى !» .. حسن يوسف يعطى عمر الشريف المصحف الذى يقبل يد الاب بامتنان قائلا : انه مهما قال فلن يستطيع ان يشكرهم .. يقول حسين رياض : «احنا عملنا الواجب» ثم يصافح عمر الشريف زبيدة ثروت وزهرة العلا .. وحسن يوسف مطرقا حزينا لفراق صديقه الذى عاش معهم اياما ملأها بالحياة والاحساس بصنع شىء نبيل ايا كان القلق والتوتر.. يتجه عمر الشريف الي باب الشقه .. ينظر الى الاشياء التى عاش معها لبعض الوقت وأحبها ولن يراها ثانية .. يتحسس نصف الورقة التى كتبت له فيها زبيدة ثروت : «محمد رسول الله» بعدما أخذت هى الورقة التى كتب فيها «لا إله الا الله» لكى يلتقيا مرة اخرى.. ينطلق مدفع الافطار وهو الموعد الذى حدده للانصراف حتى لا يتنبه اليه احد.. يفتح الباب ويخرج.. ويمسح حسن يوسف دمعة كان يغالبها طوال الوقت!

تقطيع هذا المشهد بين هذه اللقطات .. والاحتفاظ بايقاعه البطىء المتوتر وشحنته العاطفية العالية.. يقطع وحده بعقرية بركات حتى لو لم يكن يصنع فى الفيلم شيئاً آخر !

وتتدافع الاحداث بعد ذلك على النحو الذى نعرفه .. يعود رشدى أباظة فيكتشف افلات الفريسة التى كان يساوم العائلة عليها لتزوجه ابنتها، فيثور ثورة عارمة لأنهم خدعوه ويقرر الانتقام .. فيندفع من فوره ليبلغ البوليس .. وهنا يقع الفيلم فى غلطته الوحيدة غير المنطقية حينه يجعل زهرة العلا «سميحة» تلحق به مسرعا وتقتحم وراءه مكتب همام بك رئيس البوليس السياسى فى اللحظة نفسه التى كان يهم فيها بكشف السر كله .. وعندما يراها رشدى أباظة يوقظ الحب ضميره فجأة فيعدل في أخر لحظة عن البوح بالسر .. ويراوغ رجل البوليس الداهية بأى كلام .. ويتركهما الضابط يخرجان فى سلام ..

المشـهد كله هزيل ومفتعل بهدف احداث التوتر .ولكنه يؤدى الى وعى رشدى اباظة المفاجىء بحقارة ما كان موشكا على فعله .. بل ويؤدى الى تغير وعيه من خلال الحب بما يحدث فى وطنه من دون ان يلتفت اليه من قبل، الى حد انه عندما يقبض عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب لايبوح بشىء ..

وفى تقديرى ان الدرما الحقيقية المؤثرة فى الفيلم انتهت عند هذا الموقف .. ليضعف كثيرا بعد ذلك فى مغامرة ابراهيم حمدى بمحاولة الهرب من مصر الى اوربا على متن احدى السفن بعدما نجح زملاؤه فى العمل الوطنى فى تدبير عملية الهروب التى يعدل عنها فى آخر لحظة عندما اكتشف ان الموت فى بلده أفضل من الحياة وحيدا معذبا فى بلاد الاخرين .. فيهبط من السفينة قبل الرحيل ويعود الى العمل الوطنى، فى الوقت الذى تتواصل اعمال القمع ضد الطلبة وكل القوى الوطنية ويقبض على حسن يوسف نفسه الطالب البرىء الذى لم يكن له علاقة بالسياسية ولكنه عندما أقحم فيها يتحمل السجن والتعذيب بشجاعة ولا يبوح بكلمة ..

ويدخل الفيلم قرب نهايته فى مرحلة الرومانتيكيات الوطنية .. ولكن ربما لتأكيد قوة الدافع الوطنى عند شباب تلك الفترة الذى يستمر فى التضحية والعطاء على الرغم من كل شىء .. فعمر الشريف أو ابراهيم حمدى الطالب الجامعى الوطنى – وكأنما يقرر انهاء الازمة كلها ضد نظام فاسد ومتسلط وعاتى بالانتحار– يهاجم مع حفنة من زملائه معسكرا للجنود الانجليز ويموت على أسواره برصاص الاعداء ولكن بعد ان ينجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المعسكر .. مجرد تضحية صغيرة أخرى من أجل الوطن !

هكذا كانوا يفكرون فى سينما الستينيات وهكذا كانوا يصنعون الافلام .. فتحية لبركات ولكل الآخرين الذين قدموا لنا أعظم ما فى السينما المصرية فضيعناهم نحن من أيدينا !

– مجلة «فن» السنة ٢ – العدد ٢٩ – ١٩٩٠/٨/٢٠.

«الشيطانة» خدعتنى وفريد شوقى!

لم يعد مجديا حتى ان يندهش أحد مما يفعله الفنان فريد شوقى بنفسه.. فهذا «الملك» كما اتفق الجميع - من جمهور ونقاد واصدقاء على تسميته - لايجد أى مانع فى أن يتنازل عن عمد.. و«بمزاجه» الشخصى، عن جزء من مملكته كل يوم وأمام أى اغراء أو الحاح من منتج أو حتى من مخرج شاب يريد أن يسند نفسه باسم فريد شوقى..

فريد شوقى هو شئ كبير جدا فى السينما المصرية.. سواء على المستوى الفنى كنموذج للممثل الحقيقى الذى بدأ صغيرا جدا حتى اصبح ظاهرة للبقاء التألق والتطور المستمر لادواته.. أو على المستوى الشخصى.. حيث يمثل جزءا هاما من تكويننا الاساسى جميعا كمشاهدين ومن حبنا للافلام.. فهو الشرير خفيف الدم الذى يرفع «حاجب الشر الأيسر» كلما ابتز فاتن حمامة أو شادية بخطابات غرام قديمة يمكن أن يسلمها لعماد حمدى، ثم هو «الفتوة» ابن البلد الجدع الذى يقاتل من أجل الخير ضد عصابة ما، يحمل كل ثلاثة منهم بيد واحدة ليلقيهم فى النيل ونحن نصفق اعجابا به ونحن صغارا.. ثم هو التجسيد الحى للبطل الشعبى والاب الملهوف على ابنائه بالقدرة نفسها التى كان يقبل بها هدى سلطان، وإلى أن اصبح الشيخ الطيب الذى يكفى وجوده فى الأفلام ليمنحها «البركة»..

فريد شوقى هذا العملاق قوى البنيان ولكن الذى يحمل قلب طفل برئ لا يمكن الا أن تحبه حتى لو كنت قادما لتوك من بلد آخر ولا تعرف قيمة هذا الرجل فى السينما المصرية.. هذا لو تصورنا أصلا أن هناك بلدا آخر لا يعرف فريد شوقى.. فهو فعلا - عند التعامل الشخصى بين اصدقائه- هذا الطفل المحب للحياة والعاشق للضحك

والسهر مهما اتعبه قلبه المرهق والذى بالتالى- لانه يحب الناس ويصدقهم - من السهل خداعه.. فمن السهل أن تقنع فريد شوقى هذا الطويل العريض صاحب الخبرة بأى شئ وبأى فيلم لانه لن يخذلك ابدا ولن يقول لا ! ..

وكل مرة يقسم فريد شوقى أنه لن يقبل أى فيلم ولن يجامل أحدا على حساب ماضيه الفنى واسمه الكبير وأنه سيختار بعد ذلك افلامه بعناية.. ولكن لا تصدقه..

ان النتيجة لابد أن تكون شيئا مثل فيلم «الشيطانة» ويكون الخاسر الوحيد هو هذا الاسم الكبير القديم لفريد شوقى، وسط مجموعة من الشبان الجدد الذين لن يفقدوا أى شئ من أى مغامرة.. فكاتب السيناريو هنا هو محمد خليل الزهار الذى بدأ يكتب كثيرا جدا، ولكن افلاما سرية كهذه، لا يراها أحد إلا فى شرائط الفيديو.. والمخرج هو أحمد النحاس الذى تخرج من معهد السينما ولا أحد يدرى ما الذى دفع به بالضبط إلى السباق المحموم للسينما التجارية بل وإلى سوق الفيديو أيضابإخراج وإنتاج أى شئ متصورا أنه بمجرد أن يضع اسم فريد شوقى على هذا الفيلم، وأمامه الهام شاهين، التى لا ندرى متى أو أين كان موقع «الشيطانة» من بدايتها الفنية.. ثم عماد رشاد وبعض الاسماء التليفزيونية الصغيرة، يمكن أن يصنع فيلما قليل التكلفة يدر عائدا كبيرا بعد نجاح تجربته السابقة المماثلة فى «السجينتان» الذى مثلته أيضا الهام شاهين أمام سماح أنور ونجح نجاحا تجاريا لم يتوقعه أحد!.. ولكنه نسى أنه كان فيلما يعتمد على الميلودراما الفاقعة من جهة.. ومغامرات سماح أنور - جيمس بوند النسائى - من ناحية أخرى.. وهو ما لا يتوافر شئ منه فى «الشيطانة»..

وأشك كثيرا فى أن فريد شوقى قرأ فعلا سيناريو «الشيطانة» قبل أن يمثله.. وإلا لكان أدرك أن دوره ينتهى تماما بعد ثلث أو نصف ساعة على الأكثر..

فالمسألة فى «الشيطانة» مفبركة كلها من البداية للنهاية، ومن نوع القصص التى يمكن أن تحدث فى المريخ أو كوكب الزهرة ولكن لا تحدث فى مصر ..

أن فريد شوقى هو هذا المليونير التقليدى الضخم جدا صاحب الشركات والمصانع الذى نراه دائما فى الافلام من دون أن نعرف أين هؤلاء أصحاب الملايين أو أين يذهب إنتاج مصانعهم! ..

المهم .. هذا الرجل الثرى فريد شوقى الذى كون ثروته بعد كفاح طويل مجهد يصاب بأزمة قلبية ويراه الطبيب وصديق العائلة القديم صلاح نظمى الذى ينصحه

بالراحة وعدم التكالب على العمل والفلوس ومداراة صحته.. ثم يستحضر له الممرضة الجميلة الفقيرة الهام شاهين «جميلة»، لكى ترعاه. فلا يكاد الرجل يسترد عافتيه فى مشهدين.. حتى يتزوج الممرضة التى هى فى عمر ابنائه.. لكى يبدأ الصراع المألوف بينهم وبين الفتاة التى تستغل جمالها للايقاع بالرجل، الذى يتجدد شبابه ويستمتع بآخر ما تبقى له من متع الحياة.. مقابل بالطبع أن تستكتبه تنازلا عن نصف ممتلكاته.. ثم فى نوبة جنون وتشبث بمتعة الحب والانطلاق.. تصحب الزوج العجوز المريض فى رحلة إلى الاسكندرية تستهلكه فيها تماما بالجرى والقفز.. والفراش.. حتى يطب ساكتا رحمه الله !

وهنا .. وباختفاء فريد شوقى بعد عدد قليل من المشاهد لا اعتقد أنه وجد فيها شيئا ليمثله.. يبدأ الصراع الحقيقى فى الفيلم.. وهو أول صراع فى فيلم يبدأ بعد أن يختفى البطل!

الفتاة «جميلة» التى هى الهام شاهين، ولانها فقيرة ومن أصل وضيع.. فهى الشيطانة التى لا تكتفى بما حصلت عليه من زوجها الفقيد قبل أن يرحل.. وإنما تريد تعويض ايام الفقر والمذلة التى عاشتها قبل الزواج فتطمع بأكثر من ذلك.. ولا ينفع ردع والدها العجوز الذى يبدو طيبا جدا ولكنه لا يستطيع التأثير فى ابنته الشيطانة إلا بالمواعظ الاخلاقية الساذجة التى يلقيها عليها بمسكنة شديدة جدا وهو ينظر للأرض دائما بخضوع.. ثم يوافق دائما على كا ما تصنعه ابنته.. ويحاول ابناد الثرى الراحل على قدر الامكان وقف زحف ارملة ابيهم على المصنع، مستعينين بالمحامى الذى يبدو أنه لم يمر أمام كلية الحقوق اصلا، لانه يعجز عن صنع أى شئ!

حل الصراع يأتى بطريقة عبقرية لا تخطر ببال أحد في مصر، وواضح إنها منقولة عن فيلم أجنبي.. فبعد تهديد الابناء للارملة الشريرة بأن لهم أخا عنيفا جدا ومخيفا هاجر إلي اميركا وسيعود «ليعمل شغله معاها» ويؤدبها من أجل استعادة املاك ابيه، يأتي خبر بأنه مات فجأة.. ثم يظهر الشاب الظريف الشهم عماد رشاد ليتطوع بمناصرة الهام شاهين ويقع في حبها وتقع في حبه من دون مناسبة ويتصدي لحمايتها.. وبعد أن يصحبها إلي الاسكندرية بمقابلة والده الثرى - فلابد أن يكون أي أب ثريا بالطبع ليبارك زواج أبنه الباشمهندس الوسيم - يتحدد موعد الزواج بالفعل في قصره الفخم في القاهرة.. وتذهب الفتاة في الموعد فلا تجد

الشـاب ولا القـصـر.. وتكتـشف أن هذا الشـاب الظريف عـمـاد رشـاد ليس إلا الابن المهاجر لفريد شـوقى.. وأنه عاد لينتقم، فألف هذه القصـة كلها.. وأوقع الهام شاهين فى غرامـه.. وتظاهر بالوقوف إلى جـانبها ضد أختـه.. بل واستـاجر ممثلا كومبارسا من الاسكندرية ليـخدعـهـا بأنه أبوه الثرى.. وكل المسـألة إذا «تمثيل فى تمثـيل» لكى يحطم قلبها ويستولى فى النهاية على كل شئ.. فتخسر الحب والثروة لأن الطمع يقل ما جمع! وتصرخ الفتاة فى هيستيريا كالعادة : ليه.. ازاى .. ليه ؟!

فما هذا الذى حدث؟.. وما الذى تريده هذه القصص ؟!

- مجلة «فن» - السنه ٢ - العدد ٣٠ - ٢٧ / ٨ / ١٩٩٠.

«الخطـــايا»
البكاء فى كل الاحوال

إذا كانت هناك موجة «نوستالجيا» أى حنين إلى الماضى عند كل مشاهدى السينما المصرية الآن ومن جميع الأنواق حينما يجلسون أمام التليفزيون لمشاهدة الافلام القديمة التى يؤكدون جميعا أنها أفضل من أفلام هذه الأيام.. فهناك أسباب اجتماعية ومزاجية وفنية عديدة تفسر هذا الحنين ليس مجالها هنا الآن، ولكن لابد من أن يكون فيلم «الخطايا» أحد أهم هذه الأفلام القديمة الذى كلما أعيد عرضه فى التليفزيون جلس الجميع ليبكوا بحرقة وهم يستمتعون فى الوقت نفسه بأغانى عبد الحليم حافظ المعذب المظلوم الذى تلقى الصفعة الهائلة على وجهه من كف أبيه عماد حمدى.. تلك الصفعة التى لم ينسها أحد حتى الآن .

ولقد كان طبيعيا أن يحدث «الخطايا» هذا التأثير القوى عند الناس منذ ثمانية وعشرين عاما كاملة عندما رأوه لأول مرة عام ١٩٦٢.. ولكن المذهل أن يستمر التلقى نفسه وبالقوة نفسها كل هذه المدة! فالفيلم ليس أحدى التحف الخالدة التى لا تفقد تأثيرها بعامل الزمن.. فلا هو «ذهب مع الريح» ولا هو «هاملت».. مما يؤكد يا للأسف - واتحمل وحدى مسؤولية تعبير «الأسف» هذا الذى لا أظن أن أحداً يشاركنى فيه - أن انواق الناس لم تتقدم طوال ما يقرب من ثلاثين عاما تغير وتطور فيها كل شئ فى العالم، بل ولم تتخلص من تأثيرات الميلودراما الفاجعة والميل المازوكى لتعذيب انفسهم بالغرق فى مآسى الآخرين، فلن يدهشنا فى السياق، أن تنجح الأفلام الهندية بل وأن ينظر بقوة الحنين نفسه إلى فيلم «سانجام» الذى كان قنبلة انفجرت فى سوق السينما فى مصر منذ ست وعشرين سنة بالضبط..

«فالخطايا» ليس سوى فيلم هندى لا يعرف أحد من أى مصدر قصصى اقتبس بالضبط إلا إذا كان نتاجا لعبقرية مصرية خالصة فكرت فى تركيبته الميلودرامية حتى قبل «سانجام» بسنتين.

«من شاف بلاوى الناس»..

ولا يبدو هذه غريبا فى الواقع بالنسبة لحسن الامام مخرج «الخطايا» الذى كان ابرع من يعثر على هذه التركيبات الميلودرامية المتقنة التى يعرف بحسه الشعبى الذكى وخبرته الطويلة المتمرسة فى الحياة الفنية وكتلميذ فى مدرسة يوسف وهبى، أنها هى أنسب وانجح التركيبات التى تتوافق مع المزاج المصرى - والشرقى عموما - الذى يميل للتنفيس عن أحزانه الدفينة فى الافلام التى يجب أن يرى ابطالها يتعذبون طيلة الوقت، أما بدافع الارتياح لرؤية من هم أكثر تعاسة منه، عملا بمبدأ «من شاف بلاوى الناس.. هانت عليه بلوته».. وأما تعاطفا من باب الشهامة الشرقية - حيث يمر كل شئ من خلال الوجدان والعاطف - مع هؤلاء المظلومين والمعذبين.. وصولا إلى لحظة الارتياح والتطهر عندما يجدهم ينتصرون أو يستردون حقوقهم فى النهاية، فيحس بأن عدالة السماء لن تسمح أبدا باستمرار الظلم.. مما يخلق نوعا من الامل فى امتداد هذه العدالة إلى اشياء كثيرة غير مستقيمة فى الواقع اليومى المعيوش فعلاً خارج دار السينما ..

فإذا كان حسن الامام هو صاحب «الخطايا» الحقيقى، خاصة إذا كان السيناريو والحوار فيه لمحمد كامل حسن وكان كاتبه المفضل لهذا النوع من الميلودراما الشرقية المتقنة فى عدد كبير من افلامه، فضلا عن كاتب القصة أصلا - كما هو مكتوب على الشاشة، وليس هناك فعلا أصل أجنبى - هو محمد عثمان، الذى كان أحد كتاب السيناريو البارعين فى هذا النوع، واشترك فى كتابة سيناريو «الخطايا» مع محمد كامل حسن.. فلابد من أن نرجع لحسن الامام لانه هو الذى ابتدع هذا اللون الميلودرامى المركب تركيبا مزاجيا متقنا حتى قبل دخول الفيلم الهندى إلى سوق السينما فى مصر، فكان متوقعا، عندما بدأت الافلام الهندية المأسوية الفاقعة مثل «من أجل ابنائى، و«سانجام» و«سوراج» بعد ذلك بسنتين أو ثلاث، أن تنجح نجاحا أسطوريا.. ليس بمعنى أن السينما الهندية قلدت ميلودرامات حسن الامام، وإنما بمعنى إنها عندما عرفت طريقها إلى مصر فى بداية الستينيات وجدت الأرض

ممهدة تماماً لأن ذوق المتفرج البسيط كان معدا بالفعل من خلال افلامنا نفسها لاستقبال هذا النوع الهندى «المعتبر».. بمعنى أنه ملون وشديد البذخ فى الإنتاج والغناء والاستعراضات..

عبد الحليم وتعاطف الناس !

وهنا نصل إلى العنصر الآخر الاساسى جدا فى نجاح «الخطأيا».. ان بطله كان عبد الحليم حافظ، المطرب الذى كان فى ذروة تألقه فى ذلك الوقت، والذى كسب تعاطف الجميع مع صوته أولا منذ أن غنى فى بداية الخمسينيات.. ثم مع «شكله» منذ أول فيلمين به عرضا فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٥٤ وهما: «لحن الوفاء» للمخرج إبراهيم عمارة، و«أيامنا الحلوة» من إخراج حلمى حليم فتكوينه الجسدى والشكلى كان يقدم لجمهور السينما نموذجا جديدا مختلفا عن كل مطربى تلك الايام امثال كارم محمود وعبد العزيز محمود ومحمد قنديل ومحمد الكحلاوى وعبد الغنى السيد.. فهو شاب ضئيل الجسم نحيل الوجه إلى حد الشحوب، تنطق نظراته بحزن العالم كله فى الوقت الى تعكس الطيبة والصدق والانسحاق تحت كل المحن ومنها محنة مرضه التى لم تكن من صنعه وإنما من صنع طفولة شديدة المرارة والألم أصبح يعرف تفاصيلها كل الناس .. فأى سحر يمكن أن يضيفه إلى ذلك أيضا صوته المملوء بالجمال والشجن واداؤه الفذ الذى لا أظن شخصيا أن له مثيلا فى الغناء العربى الحديث منذ اداء عبد الوهاب لكلاسيكياته الخالدة التى سبقت ذلك، مثل «كليوباترة» «والكرنك» و«الجندول».

كل هذه الميزات الشخصية والفنية لعبد الحليم حافظ جعلته هو الشخص المناسب بالضبط لما يريد حسن الامام فى «الخطايا».. وكان عبد الحليم حتى عام ١٩٦٢ حينما انتج هذا الفيلم، قد لعب فى كل أفلامه تقريبا شخصية هذا الشاب النحيل الظريف الذى تحبه كأنه أخوك أو أبنك أو صديقك أو أى شخص تعرفه وتصدقه.. ومع ذلك فهو الشاب الفقير المظلوم بشكل ما حتى فى أفلامه الخفيفة الجميلة مع بركات أو حلمى رفلة، والذى حتى عندما يحب، يوقعه حظه فى فتاة صعبة المنال، فيكون عليه باستمرار أن يجتاز ألف عقبة أو محاولة نجاح ليثبت جدارته بحبها.. ولعل فى ذلك شيئا من حياة عبد الحليم الحقيقية الذى، لو لم يكن مطربا عظيما نادر الموهبة، لحالت كل ظروفه الشخصية بينه وبين أن يحقق أى مكانة فى مجتمع القمة

حيث وصل وتربع، بعد عذاب الفنانين العظيم الذى يدفعون ثمنه دائما من حياتهم.

حسن الامام وفيلم واحد لا غير ..

وعلى الرغم من النجاح الذى حققه عبد الحليم حافظ فى السينما قبل عام ١٩٦٢، كان غريبا ألا يلتقى مع حسن الامام فى أى فيلم.. بل وكان الاغرب أن يكون «الخطايا» هو فيلمهما الاول والاخير.. ولا يمكن انكار أنه أفضل افلام عبد الحليم كممثل فهو يبدو أكثر قدرة على التمثيل - بمعناه الشائع على الأقل فى الميلودرامات المصرية - من أى مطرب آخر فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى حتى من عبد الوهاب نفسه الذى كان ببساطة، ممثلا رديئا جدا مثله مثل أم كلثوم تماما.. بل ويمكن القول أيضا ان حسن الامام عندما استطاع بخبرته الراسخة أن يوظف عبد الحليم حافظ جيدا فى هذا اللون «الصعب» على زى مطرب استطاع فى الوقت نسه أن يحقق أنجح أفلام عبد الحليم على الاطلاق باستثناء «أبى فوق الشجرة» الذى أخرجه له حسين كمال بعد ذلك ملونا بهيجا مملوءا بالاستعراضات والقبلات، حتى اصبح ظاهرة لا سابقة لها فى النجاح التجارى.. وكان آخر أفلامه يا للآسف..

وفى «الخطايا» أيضاً نكتشف عبقريا آخر هو شادى عبد السلام مهندسا للمناظر قبل أن يتحول إلى الاخراج.. فنلاحظ فخامة الديكور وبذخه ولمساته الفنية التى كانت فى الواقع طابعا يحرص عليه كل فنانى أى فيلم فى تلك الايام التى كانت فيها السينما صناعة متقنة..

ان هذه الصناعة المتقنة - أو لنقل «المقنعة» - كانت هى السبب بالتأكيد فى انبهارنا بهذه الافلام حينما رأيناها أول مرة.. بل وربما حتى الآن ونحن نفضلها على الافلام الجديدة فيما سميته فى أول ذلك المقال «بالنوستالجيا» أو الحنين إلى الماضى.. فلا شئ آخر من المنطق أو المعقولية يمكن أن يقنعنا الآن فيما كنا نراه ونصدقه بل ونبكيه بحرق أيضاً..

سوبر ماركت المصادفة !

فيما قبل العناوين - الافان تيتر - نرى مشهدا غريبا لمديحة يسرى تذهب بعربة «حنطور» إلى بيت ما، تحت المطر العنيف لتضبط عماد حمدى متلبسا بعناق سيدة ما، فتحس باكتئاب شديد بالطبع لا نفهم سببه إلا بعد حين.. وفى بداية الفيلم

مباشرة نعرف أنها زوجته وتلد له طفلا ثانيا بينما يداعب طفلهما الاول، فنفهم أنه قد مرت سبع سنوات على حادث الخيانة وأن الزوجين السعيدين يبدآن حياة جديدة.. ولكن لسبب ما يسئ الاب عماد حمدى معاملة طفله الاكبر حسين الذى يفضل عليه الطفل الاصغر أحمد..

تمر السنوات فى لمحة عين لنرى حسين وأحمد شابين فى الجامعة.. حسين هو عبد الحليم حافظ واخوه أحمد هو حسن يوسف.. وفى جو الجامعة الخرافى كما يتخيله حسن الامام وكما قدمه بعد سنوات عديدة فى «خللى بالك من زوزو» نكتشف أن الجامعة هى نادى صاخب فى أحسن الحالات، أن لم يكن كباريه، حيث لا يكف الطلبة والطلبات عن الجرئ والقفز والرقص والغناء وقصص الحب العلنية على الملأ.. وحتى فى مجال تنافس عبد الحليم الطالب فى كلية الهندسة على انتخابات اتحاد الطلبة مع زميلته الحسناء فى الكلية نفسها «نادية لطفى»، لا تبدو المسألة أكثر من «سيرك» لا علاقة له بالطلبة ولا بالجامعة، وسرعان ما يفوز فيه «ح. م» الذى هو حسين محمود على زميلته «س.س» التى هى مش عارف مين. ويكتسحها ليغنى فورا فى حرم الجامعة وفى المدرجات والمعامل ومن دون أن ندرى أين الاساتذة أو العميد: «وحياة قلبى وافراحه».. والجامعة كلها ترد عليه .

ونفهم أن هناك علاقة حب عميقة بين الشقيقين عبد الحليم الذى يتستر على مغامرات أخيه الشقى المهزار حسن يوسف، ومع ذلك فالاب وبقسوة غير مبررة ينهال على عبد الحليم باللوم.. والأم تقف ممزقة بين الجميع، عاجزة عن صنع شئ وكأنها تخفى سرا رهيبا!

وفجأة وبلا أى مقدمات، يدخل طرف جديد فى الأحداث هو فاخر فاخر أو «عبد الكريم» صديق عماد حمدى من أيام الطفولة والذى انتقل من دمنهور إلى القاهرة مع ابنته سهير التى انتقلت من جامعة الاسكندرية إلى جامعة القاهرة.. وتشاء الصدف البحتة المتوافرة دائما على رفوف «سوبر ماركت» السينما المصرية، وحسن الامام بالذات.. أن تكون ابنة فاخر فاخر «سهير» هذه، هى زميلة عبد الحليم نفسها فى كلية الهندسة، لكى تكون هناك قصة حب مشتعل بالطبع بينه وبين نادية لطفى.

وبالمصادفة البحتة أيضاً يكون فاخر يبحث عن سكن فى القاهرة.. فتكون «الڤيلا» المواجهة مباشرة لأسرة عماد حمدى خالية.. فتسكن الاسرة «قصاد» الأسرة.. وليست هناك مشكلة !

فى ورش ومعامل كلية الهندسة يغازل عبد الحليم نادية علنا.. وتتمنع هى.. وينظم اتحاد الطلبة رحلة إلى مكان ما يقيم فيه مخيما.. ونرى الطلبة والطالبات فى حالة عشق ورقص وغناء متواصل وليس هناك استاذ أو دكتور محترم واحد.. ويعبر عبد الحليم حافظ - لأنه عبد الحليم - عن غيظه من تمنع نادية لطفى، بالغناء علنا وعلى رووس الاشهاد «مغرور حبيبى كتير.. عايز اكلمه» وكل الطلبة والطالبات يرقبون الاغنية الطويلة ككومبارس خلفى من دون أى اعتراض... وكأننا فى جامعة فى جنيف أو سان فرانسيسكو.

فى البيتين المتجاورين أيضا يحدث الشئ نفسه.. يتزاور الشابان ويتبادلان الرسائل المكتوبة بواسطة الخادمة.. بينما الابوان يلعبان الطاولة.. ونحس أننا فى حلقة حديثة جذا من «نوتس لاندنج» وليست هناك مشكلة.

وببراعة الاستاذ المتمكن يأخذنا عمنا الكبير حسن الامام إلى هذا العالم الجميل الظريف حيث يغنى عبد الحليم لحبيبته نادية لطفى فى أحدى الحدائق أغنيته الثالثة فى الفيلم «*الحلوة .. الحلوة.. الحلوة..*» بينما يتابع اخوه حسن يوسف المشهد بسعادة، والثلاثة يلعبون «الاستغماية»، لكى يدخلنا تدريجا وبالبراعة نفسها إلى عالم التعاسة والعذاب الذى يعده لنا ولكن على نار هادئة.

جبروت عماد حمدى

فجأة ومن دون أى مناسبة وبمنتهى «الغلاسة» الشريرة.. يقرر الأب عماد حمدى تزويج ابنه أحمد «حسن يوسف» من سهير التى يحبها ابنه الآخر حسين «عبد الحليم حافظ».. وعندما تحاول الام مديحة يسرى أن تسأله بمذلة شديدة عن سبب هذه القسوة المتعمدة.. يقول لها بحزم: - «انتى عارفة»

وهنا تدق موسيقى «على اسماعيل» دقا قدريا جامدا نفهم منه أن هناك مفاجأت خطرة.. وتتعقد المسألة جدا بين جميع الاطراف.. فسهير - المغرورة - نفسها أصبحت الآن بعون الله وبعد ثالث أغنية، تحب عبد الحليم حافظ.. ولكن أباها فاخر فاخر استجابة «لأوامر» صديقه عماد حمدى، يحاول اجبارها على الزواج من الشقيق حسن يوسف.. بعدما اكتشف أن عبد الحليم هو ابن بالتبنى.. فهو ليس ابن عماد حمدى وإنما هو ولد تبنته زوجته مديحة يسرى من أحد الملاجئ عندما كانت لا تنجب فى بداية الزواج، وقبل أن تلد فعلا حسن يوسف..

والمذهل فى «الخطايا» هو القسوة البشعة التى يربى بها رجل عاقل مثل عماد حمدى طفلا تبنته زوجته كل هذه السنوات إلى حد سحق قصة حبه.. إذا ما الذى اجبره، على احتمال هذا الطفل والانفاق على تربيته وتعليمه كل هذه السنوات مادام يكرهه كل هذه الكراهية؟

والمذهل أكثر - إلى حد المهانة لنا جميعا - ان يتحكم الآباء بهذه الشراسة حتى فى زواج ابنائهم ومستقبلهم كله.. عماد حمدى يعرف أن ابنه بالتبنى عبد الحليم حافظ يحب نادية لطفى، فيجبر ابنه الآخر الشرعى على الزواج منها على الرغم من أنه يصرخ بأنه لا يحبها ولا يريدها، ويعرف إنها تحب أخاه.. ولكن الفرمان العثمانى المتخلف يصدر بتدمير قلوب الشبان الثلاثة معا ..

وفاخر فاخر الاب الذى لانعرف له مهنة - فهو مجرد ثرى «بالصياعة» مثل بكوات وباشوات كثيرين فى الفيلم المصرى - يجبر ابنته الوحيدة نادية لطفى على الزواج من حسن يوسف ابن صديقه الذى لا تحبه، لمجرد أن يكتشف أن عبد الحليم الذى تحبه فعلا هو ابن بالتبنى «مالوش أصل ولا فصل».. أما أن يكون شابا ظريفا ناجحا تخرج فعلا من كلية الهندسة.. فهذا لا يعنى شيئا على الاطلاق.. ولا الحب ولا العواطف ولا السعادة نفسها..

وهكذا فى مضمون شديد التخلف، يتفق الأبوان على تقسيم مصائر ابنائهم وهم يلعبون الطاولة، فى مجتمع أبوى ديكتاتورى ظالم لا يمكن أن ينتج شبابا صالحين لأى شئ..

وتذكرت على الفور محنة افلامنا فى المهرجانات العالمية التى نشكو منها دائما.. وتخيلت لو أنا أرسلنا هذا الفيلم إلى أى مهرجان! فكيف يمكن هناك أن يتصوروا شخصيات كهذه تتحكم - بل تبيع - مصائر ابنائها فى مجتمع تحكمه قيم متخلفة ومستبدة كهذه ؟

ان الفتاج المثقفة المحبة نفسها نادية لطفى تستجيب لضغوط ابيها وتقطع علاقتها بحبيبها ولا ترد على تليفونه لمجرد أن يتعذب عبد الحليم حافظ ولكى يكون هناك مبررا - بلاطبع - حتى يغنى لها فى دار الاوبرا الخالية.. «قوللى حاجة.. أى حاجة».. وهى تدور خلفه أو أمامه ما بين الكواليس والقاعة الخالية، ومن دون أن نفهم لماذا يصحب شاب فتاة إلى دار الاوبرا لمجرد أن يبحث معها - بالغناء - مشكلتهما العاطفية، ولماذا لم تعد ترد على تليفوناته.. فأين كان السيد مدير الاوبرا

وأين كان بقية الموظفين؟ اللهم إلا إذا كان عبد الحليم قد أجرها ممن «الباطن» !

خطايا مديحة يسرى

بعد طول عذاب لكل الاطراف ولنا، نكتشف سرا أخر بمراحل مما يتصوره الزوج القاسى عماد حمدى نفسه هو أن عبد الحليم مجرد طفل تبنته زوجته من ملاجئ الايتام.. فهل تعلم ماذا حدث بعد مشهد ما قبل العناوين «الافان تيتر» الذى رأينا فيه مديحة يسرى تحت المطر الغزير تضبط زوجها عماد حمدى يعانق امرأة؟ مجرد عناق؟ أن الفيلم يعود فيكمل لنا القصة.. أنها تذهب باكية إلى بيت عمتها لتشكو لها خيانة زوجها.. فإذا بها تخون زوجها هى أيضا مع ابن عمتها كمال حسين الذى كان يحبها قبل أن تتركه لتتزوج عماد حمدى.. وعمنا الكبير حسن الامام لا يقدم لنا أى تفسير لهذا السقوط المفاجئ لزوجة شريفة فاضلة بين أحضان ابن عمتها الى ترفضه وتقاومه بعنف، إلا أن الدنيا كانت تمطر، والرعد والبرق يمزقان البلد وهو شئ لا يحدث إلا فى بلاد الانكليز وجيرانهم.. ولكن السيدة وافقت لأن المطر كان ينهمر بشدة! فماذا عن حوادث الخيانة التى تحدث فى الصيف؟ أم أن الحر يسد النفس عنها؟ ما علينا.. المهم أن عبد الحليم حافظ أذن هو ابن الخطيئة.ولذلك فعماد حمدى لا يطيقه.. ومع ذلك فلقد رباه أحسن تربية مدة ست وعشرين سنة؟! وفى المشهد الكلاسيكى الخالد الذى ابكى الجميع ومازال.. يفاجئه بهذه الفاجعة ويصفعه الصفعة الشهيرة ويطرده من البيت.. ليهيم على وجهه فى الشوارع المظلمة مغنيا: «لست أدرى» بأجمل مما غناها أستاذه عبد الوهاب.. وهذا رأيى الذى قد اختلف فيه مع الكثيرين..

البكاء .. وبعده الفرج

تنهار الاسرة السعيدة بالطبع ويضيع كل شئ، ويكون الحل كالعادة فى «الخمارة»، حيث يسكر عبد الحليم حافظ سكراً مبينا وكلنه لا يملك ثمن الخمر، هل تتخيلون كم؟ ستة وثلاثون قرشا ونصف القرش. وفى قسم البوليس الذى اقتاده إليه الجرسون، يحدث فيلم آخر مستقل.. فالضابط الشاب المهذب جدا، والإنسان - حتى قبل شعار «الشرطة فى خدمة الشعب»- هو نفسه يتيم الأب والأم أيضا وخريج العام نفسه مثل عبد الحليم.. ولذلك فهو يفرج عنه، ويسدد له ثمن الخمر، ويعطيه

درسا رائعا فى ضرورة التمسك بالامل والبدء من جديد، ثم يتقاسم معه أيضاً الجنيهات العشرة الوحيدة التى فى جيبه.. فهل يمكن أن تكون الشرطة فى خدمة الشعب أكثر من هذا ؟

كم كانوا طيبين هؤلاء الناس.. أو كم كنا نحن السذج .

وينهار عبد الحليم بالطبع، ويدخل المستشفى.. ويحس الأب القاسى عماد حمدى بالندم فيذهب ليسترضيه، فيرفض وفى المشهد الكلاسيكى الآخر الذى أبكى الجميع أيضاً.. يبكى حسن يوسف شوقا إلى أخيه المظلوم الذى يحبه.. فيصرخ فى وجه أبيه الظالم بالعبارة الشهيرة :

– «زى ما حرمت أخويا من ابوتك.. أنا ححرمك من بنوتى..»

وفى اللحظة التى نتخيل فيها أن كل شئ قد انهار تماما حتى فرغت دموعنا.. وبعد أن يحس عمنا الكبير حسن الامام أنه اجهز علينا تماما.. يخرج لنا فى آخر لحظة بالحل السحرى.. فالأم مديحة يسرى تذهب إلى ابنها فى المستشفى وتعترف له بأنه – ولا مؤاخذة – ابن حرام.. وان عماد حمدى اذن رجل نبيل لأنه رباه.. ولم يكن قاسيا بلا سبب كما نتخيل.. ثم تعود باكية محطمة إلى القصر الفخم.. وبينما تعلن للأب الملهوف، عن فشلها فى اعادة ابنها، يدخل عبد الحليم فجأة بعدما عرف الحقيقة وتطهر.. وتطهرنا معه جميعا من كل خطايانا.. فينهال على يد ابيه تقبيلا..

وفجأة .. تنفجر المياه الجميلة من نافورة اقسم إنها لم تكن موجودة من قبل.. ويقف كل ابطال الفيلم فى صف واحد ليقبلوا بعضهم فى سعادة.. وتعود نادية لطفى – وهذا هو المهم – لعبد الحليم حافظ الذى نسمع منه مرة أخرى أغنيته «الحلوة...»

وبينما يضحك الجميع.. نبكى نحن.. مرة لأننا كنا تعساء.. والآن لأننا أصبحنا سعداء.. فالمهم هو أن نكون جاهزين دائما للبكاء!

– مجلة «فن» –السنة ٣ – العدد ١٠– ٢٧ / ٨ / ١٩٩٠.

«القاهرة ٣٠»
نبوءة على طه.. تحققت!!

لم يصبح صلاح أبو سيف أهم مخرج فى السينما المصرية من حيث الوعى بالعلاقات الاجتماعية فى الواقع المصرى من فراغ.. ولا لمجرد إننا اصطلحنا على تسميته «رائد الواقعية» منذ أن خرج من معطف كمال سليم الذى عمل مساعدا له فى فيلم **«العزيمة»** عام ١٩٣٩، وهو الفيلم الذى اصطلحنا أيضاً على اعتباره بداية التيار الواقعى فى السينما المصرية.. فالالقاب لا تعنى الكثير فى هذه السينما منذ بدايتها وحتى الآن، وما أكثر «اللافتات» و«اليافطات» التى رفعناها هنا وهناك ولم تسفر عن شىء. وكمال سليم نفسه الذى أخرج «العزيمة» لم يقدر له، لهذا السبب أو ذاك، أن يواصل تياره الواقعى حتى لو أراد ذلك اصلا، وإنما استسلم بعد ذلك لينتهى خلال ست سنوات فقط إلى شىء اسمه **«ليلة الجمعة»** عام ١٩٤٥..

ولكن يمكن القول أن صلاح أبو سيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمدوا فقط.. بل إنه كان أيضاً - بحكم تكوينه الخاص فى بداياته الأولى فكريا واجتماعيا - أكثر مخرجينا وعيا سياسيا وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى فى المجتمع المصرى، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعى طبقيا واقتصاديا، وبالتالى على أسس الفساد والبؤس والاستغلال فى مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثى القصر والإقطاع والإحتلال الانكليزى!.

وبالنسبة لفنان سينمائى بالتحديد، فليست المسألة بالطبع أن يكون واعيا ومتقدما فكريا أو العكس.. فالمهم هو كيف يعبر عن هذا - أو عن بعض منه على الأقل - فى أفلامه. فلقد كان كمال سليم مثلا، ثم كامل التلمسانى، من أهم رموز تلك الفترة

المبكرة - الثلاثينيات والأربعينيات - من حيث الثقافة والتفتح والطموح إلى صنع شيء مختلف ولكن تاريخ كل منهما - وربما بسبب ظروف السينما المصرية نفسها - لم يحتفظ لكل منهما إلا بفيلم واحد: «العزيمة» و «السوق السوداء»، ثم.. ركام بلا قيمة، خصوصا من الأفلام التى تساير التيارات السوقية نفسها التى يقدمها الاخرون من حولهما، وهى محنة لابد من فهم ظروفها قبل أن ندين هذا المخرج أو ذاك.. فما زالت الظروف نفسها تهدد بواد عدد من مواهبنا الشابة حتى الآن.. ويمجرد أن تفكر فى الخروج على الأنماط التجارية السائدة وصنع شيء مختلف!.

ومن هنا يمكن أن يتضاعف تقديرنا لصلاح أبو سيف لأنه خاض هذه «الأوحال» كلها وصمد على إمتداد هذا العمر الخصب الطويل. وانجز أكثر ما كان ممكنا انجازه، وبأقل قدر من التنازلات، وحيث كان أكثر مخرجينا، بلا جدال إنشغالا «بالهم الاجتماعى» واقتربا من مشاكل الواقع المصرى الحقيقية بقدر ما كانت تسمح ظروف السينما التجارية، وبأعلى قدر أيضاً من الفهم والتحليل الصحيح لعلاقات هذا الواقع.. أو اقرب ما يكون إلى الصحة فى الحدود التى تسمح بها بالطبع طبيعة السينما نفسها. كفن جماهيرى له شروطه الفنية الممتعة الخاصة..

أهل الثقة

وفى «القاهرة ٣٠» الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٦٦ كانت الظروف مناسبة تماما، بل ويمكن اعتبارها «الفرصة الذهبية» لكى يصنع أمثال صلاح أبو سيف بالذات ما يريدون صنعه وهم يعبرون سينمائيا عن واقع مصر فى الثلاثينيات.

كان القطاع العام ممثلا فى «شركة القاهرة للسينما» هو جهة الإنتاج.. ولكنك قد تدهش عندما تجد أنهم اسندوا إدارة الشركة كالعادة لرموز القطاع الخاص.. فالمنتج هنا هو جمال الليثى الذى كان أحد كبار منتجى تلك الفترة، بل وما زالت شركته الخاصة تعمل حتى الآن فى مجال توزيع شرائط الفيديو..

وليست هذه إدانة أو مدحا بقدر ما هى إشارة إلى حقيقة تعاون القطاع العام فى سنوات الستينيات الذهبية فى تاريخ السينما المصرية القريب مع «مفكرى» القطاع الخاص.. وربما - وهذا مجرد اجتهاد شخصى - لأنه فى هذه الحالة بالتحديد كان جمال الليثى ضابطا سابقا فى الجيش، وكان الاتجاه العام فى تلك الأثناء، استاد كل الأنشطة، حتى الفنية، لضباط الجيش - الذين لهم علاقة بالنشاط أو ليست لهم

- عملا بالمبدأ الذى أثار الجدل: «أهل الثقة أم أهل الخبرة»!

لكن هذه «الثقة» نفسها كان لها جانبها الإيجابى الذى لا يمكن إنكاره.. فالأسلوب «الضباطى» فى العمل كلان يوفر ظروفا من الانضباط والدقة، وضمان تحقيق الأشياء فى مواعيدها وكما يجب أن تكون، مما يوفر للفنان أفضل شروط فى العمل ليتفرغ للإبداع، وهو ما لم يعد متاحا الآن على الرغم من عودة الإنتاج بالكامل للقطاع الخاص، الذى يقال أنه الأكثر حرصا على حسن إدارة أمواله..

ويرتبط فيلم «القاهرة ٣٠» بالذات بتجربة فريدة حدثت لإول مرة فى مجال الثقافة السينمائية حينذاك، ولم تتكرر بعد ذلك للأسف.. وهى تجربة إصدار كتاب كامل يسجل كل تفاصيل العمل فى فيلم سينمائى مصرى، منذ لحظات التحضير له ويوما بيوم منذ بدء تصويره وحتى الإنتهاء منه، ومن خلال متابعة لصيقة من الزميل هاشم النحاس المخرج التسجيلى المعروف فى كتابه «يوميات فيلم».. الذى فضلا عن أنه يكشف لمن يعنيه الأمر من المهتمين بالسينما أو حتى دارسيها، التفاصيل اليومية لتنفيذ فيلم سينمائى مصرى، فإنه يلقى الضوء ليس فقط على أسلوب عمل مخرج مثل صلاح أبو سيف فقط فى فيلم مأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ.. وإنما على أسلوب العمل فى القطاع العام فى السينما المصرية فى الستينيات، التى مازلنا نعتبرها ازهى مراحل هذه السينما على الإطلاق..

فنحن نعرف من هاشم النحاس فى البداية، أن صلاح أبو سيف بدأ التفكير فى تحويل قصة «القاهرة الجديدة» التى كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٣٨، وبعد صدورها بسبع سنوات كاملة إلى فى عام ١٩٤٥.. ولكنه قدمها للرقابة أربع مرات ورفضتها كل مرة.. إلى أن وافقت عليها فى المرة الخامسة، بعد قيام ثورة يوليو أى بعد عشرين عاما من صدور الرواية نفسها.

كما يتناول هاشم النحاس فى الكتاب نفسه تجربة «معهد السيناريو» المهمة جدا والتى بدأها صلاح أبو سيف مؤسس هذا المعهد، لتقديم دارسات متخصصة فى كتابة السيناريو وبعد إنشاء معهد السينما عام ١٩٥٩، وقد تخرج من المعهد عدد من أهم كتاب السيناريو المحترفين حتى الآن.. والجميل هو تجربة صلاح أبو سيف فى كتابة سيناريو «القاهرة الجديدة» التى تحول اسمها إلى «فضيحة فى القاهرة» ثم حوله هو إلى «القاهرة ٣٠» ليصبح ممكنا أن يتحدث فى الفيلم عن فساد ومظالم المجتمع قبل الثورة من دون أى لبس تعرقله الرقابة.. فلقد اختار إحدى تلميذاته فى

معهد السيناريو هذا، وهى «وفية خيرى» لتشاركه لأول مرة تجربة كتابة عمل كبير ومهم كهذا.. ثم عهد بكتابة حوار الفيلم إلى كاتب سياسى شاب صاعد هو لطفى الخولى، الذى كان قد اثبت قدرته على كتابة الحوار السياسى من خلال المسرح أيضاً.. ثم حمل هذا كله إلى كاتب سيناريو أستاذ هو على الزرقانى ليرجعه ويعدله بالحذف والإضافة و «اختصار الحوار إلى الثلث».. ثم لم يقنع صلاح أبو سيف بكل هذا، بل اعطى السيناريو بشكله النهائى لخريجى معهد السيناريو الذين اصبحوا يشكلون «لجنة السيناريو» فى هيئة السينما حينذاك، ليبدى كل منهم ملاحضاته التى استفاد منها صلاح أبو سيف كثيرا، كما أفاد تلاميذه الشبان فى بدء حياتهم العملية فى الوقت نفسه.

فإلى هذا الحد كانت ديمقراطية وتواضع أستاذ كبير مثل صلاح أبو سيف.. لا يجد غضاضة فى مراجعة العمل أكثر من مرة.. مستفيدا من خبرة المحنكين وإضافات الشباب فى الوقت نفسه ليحصل على أكثر النتائج اكتمالا قبل بدء العمل.. ولا مجال للمقارنة بالططبع مع ما فعله عباقرة أيامنا الحالية!.

شخصيات محورية

الطريف والمهم بعد ذلك ما يرويه لنا كتاب هاشم النحاس عن فيلم «القاهرة ٣٠» من أن شركة القاهرة للسينما» خصصت أحدى حجراتها وجهزتها بمكتب للأستاذ صلاح أبو سيف.. وهو اجراء خاص لم تتبعه الشركة مع مخرج سابق.. وكان صلاح أبو سيف يقضى فترة الصباح من كل يوم إلى ما بعد الظهر فى المكتب يدير شؤون الفيلم من العاملين!

وفى هذا المكتب، كان صلاح أبو سيف يراجع «كشوف التحضير» مع مساعديه أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز – اللذين أصبحا من كبار المخرجين بعد ذلك – وتصميمات الملابس المناسبة لكل شخصية، ويجمع المعلومات الدقيقة من الصحف القديمة عن ملامح فترة الثلاثينيات، ويتفق مع مدير التصوير وحيد فريد، ثم يلتقى الممثلين الشبان الذين رشحهم لكل دور وكان قد أقدم على مخاطرة جريئة حين دفع إلى الصفوف الأولى بعض الشبان المجهولين تماما – حينذاك – إلى أدوار البطولة، لمجرد إيمانه بمواهبتهم، مثل حمدى أحمد الذى اسند إليه دور محجوب عبد الدايم البطل المطلق للفيلم، وهو الشاب الذى أنهكه الفقر والحقد فحطما كل اخلاقياته،

وتحول إلى قواد انتهازى مفعم بالمرارة ومستعد لصنع أى شيء من أجل الحصول على مكان وسط هذا الصراع الوحشى الفاسد، وقد دفعته دراسته للفلسفة وإحساسه بعدم جدواها إلى رفع شعار «طظ» فى وجه كل شيء، فى واقع حقير ومنهار تماما من حوله.. كما أسند صلاح إبو سيف وبجرأة نوه «على طه» الشاب الوطنى الثورى المثالى الذى آمن فى ذلك الوقت المبكر بمبادئ الإشتراكية، ووجد فيها الطريق الوحيد لخلاص مصر وقبل ثورة يوليو بعشرين عاما، إلى ممثل المسرح الشاب حينذاك عبد العزيز مكيوى.. الذى فى الوقت الذى تألق فيه حمدى أحمد بعد هذا الفيلم وحتى الآن.. اختفى هو تماما بعد هذه الفرصة الوحيدة لأسباب يرجعها صلاح أبو سيف لتكوينه الشخصى فقد كان شديد الاعتزاز بنفسه، مما خلق له مشاكل مع الحياة الفنية بعد ذلك.. ولكنى اعتقد أن الملامح الجامدة لعبد العزيز ميكوى وتكوينه الحاد. واداءه «الناشف» كانت كلها وراء ضياع الفرصة الهائلة التى قدر له فيها أن يكون البطل الذى تحبه سعاد حسنى.. فضلاً عن أن الشخصية الوطنية المثالية التى لعبها كانت من الجفاف بحيث لا تستميل الجمهور كثيرا إلى الممثل.. بينما يستفيد الممثل البارع من شخصية الشرير الغنية دائما بألوانها وظلالها فى كل الفنون فى الواقع وفى كل البلاد.. بدليل أن نذالة «محجوب عبد الدايم» عندما مثلها حمدى أحمد ببراعة منقطعة النظير، جعلت منه نجما لم ينسه أحد حتى الآن!

والشخصية المحورية الثالثة بين هؤلاء الشبان هى سالم الاخشيدى.. ابن قرية «القناطر» نفسها التى جاء منها محجوب عبد الدايم.. ومن الأصول الريفية الفقيرة نفسها بل المعدمة التى انفق فيها الفلاحون التعساء قوت يومهم من أجل تعليم ابنائهم فى الجامعة، فإذا بسالم الأخشيدى هذا عندما يتخرج، يفهم أصول لعبة الفساد فى دهاليز الحكم فى القاهرة، فيعمل مديرا لمكتب السيد الوزير، ولا يتورع من أجل الوصول، عن أن يقوم بأية أعمال قذرة، بما فيها تنظيم نزوات السيد الوزير فى علاقته بالفتاة الجميلة التعيسة أحسان شحاتة (سعاد حسنى).. ولا يمكن نسيان البراعة المذهلة التى لعب بها أحمد توفيق شخصية سالم الأحشيدى هذا، بكل خبثه ونذالته، ولكى تصبح النموذج الذى يطمح محجوب عبد الدايم - باعتباره من «الأصل الوضيع» نفسه لأن يحذو حذو من أجل الوصول بأى ثمن هو أيضاً.. وسرعان ما تلتقطه عين الأحشيدى المدربة ليستخدمه الاستخدام القذر المناسب لمؤهلاته!

مخرج خلاق

ولأن صلاح أبو سيف نفسه هو مخرج «اريب» وخبير - ولكن على نحو فنى خلاق بالطبع - فلقد كان يجيد دائما صنع هذه التركيبات بين الجديد والقديم، من أجل الدافع بالوجوه الجديدة الشابة التى تدفع بالدماء الحارة النشطة فى عروق أفلامه.. والتى يكتشفها هو نفسه من خلال متابعته المستمرة لهذه العناصر الجديدة فى المسارح وعروض الشباب التى لا يعيرها غيره انتباها.. وهذا احد وجوه عظمة هذا المخرج الكبير التى لا حصر لها.. وهو يستند بلا شك على قوة اسمه شخصيا، وثقة المنتجين به ليدفع أحياناً بهذا الأسم المجهول أو ذاك فى الفرصة المناسبة له، وعليه هو أن يستغلها بعد ذلك، ويستمر الوجه الجديد ولو كان جديرا بذلك.. وهو فى «القاهرة ٣٠» يعهد بالبطولة الحقيقة لحمدى أحمد وعبد العزيز مكيوى وأحمد توفيق.. ثم «يسندهم» بسعاد حسنى نجمة النجوم حينذاك، وباسم أحمد مظهر الكبير حتى لو كان الدور صغير.. وهو الشىء نفسه الذى فعله فى «شباب امرأة» حين أسند البطولة الحقيقية لشكرى سرحان وتحية كاريوكا وهما اسمان كان المنتجون يترددون فى السماح لهما ببطولة أى فيلم ولكنه تحايل بدور صغير لشادية التى كانت «نجمة شباك» أكبر منهما، فأصبح ممكنا بهذه «التوليفة» الذكية أن يمر الفيلم وينجح نجاحا كبيرا عند عرضه.. ولا يمكن فى الواقع حصر الأمثلة التى دفع فيها صلاح أبو سيف بالأسماء الجديدة المجهولة وبعضها اصبح نجوما بعد ذلك وبعضها الآخر تعثروا فلم تقم له قائمة.. ولم يكن الذنب ذنبه هو على أى حال!

وواقع مصر فى **«القاهرة٣٠»** لا حدود لقسوته ومرارته.. ولا للجرأة التى طرحه بها صلاح أبو سيف عن قصة نجيب محفوظ.

إن طلبة قسم الفلسفة فى كلية الأداب يخرجون من احدى محاضراتهم فى الجامعة مشحونين بالأفكار المثالية التى تعلموها عن «اوجست كونت» و «سنان سيمون»... والتى يرون فيها وسائل لإصلاح مصر وتغيير أوضاعها المتردية.. ولكن الواقع من حولهم لا يحتمل أى فلسفة.. فبينما لا يفقد الطالب المثالى على طه (عبد العزيز مكيوى) الأمل بل يؤمن بأن الأفكار الإشتراكية هى الحل، لا يجد محجوب عبد الدايم (حمدى أحمد) أملا فى أى شىء غير كلمة «طظ».. اللتى يعلق بها على كل الناس وكل الأشياء والمتناقضات فى بؤسه الشديد وحرمانه من تحقيق طموحه المادى والمعنوى.. بينما النموذج الثالث أحمد بدير «عبد المنعم إبراهيم» يبدو لاهيا لا

يكترث لشيء وقد حصل على عمل بعد الظهر في إحدى الصحف يمكنه من القفز من مكان إلى مكان وتدبير أمور معيشته بأي شكل، ومن دون التورط في أي إتجاه..

وكانت هناك شخصية رابعة في رواية نجيب محفوظ للطالب «مأمون» الغارق في جموده وطقوسه كمخرج وحيد من البؤس.. والذي اكتفى بذلك عن أي فعل أو مقاومة غير الهرب إلى الدين.. وهي شخصية تم حذفها من الفيلم (بإقتراح من على الزرقاني – على ما يبدو – أثر مراجعته للسيناريو لأنه رأى أنها تزحم الفيلم بشخصية لا وظيفة لها حيث لا تشارك بايجابية في تطوير الأحداث..)

إن الأوضاع الاجتماعية التي يواجهها هؤلاء الشباب المثقفون في مصر الثلاثينيات هي الخضوع لإرهاب وزارة إسماعيل صدقي من ناحية، و «الانجليز» والسراية من ناحية ثانية» على حد تعبير على طه الذي لا يكف عن التساؤل: «ليه الظلم اللي أحنا فيه ده».. وليه الفلاح بيتعذب وصاحب الأرض متنعم في قصره؟»..

وعندما يقرأ في صحيفة «البلاغ» عن إغراق محصول الأرز حتى لا ينخفض ثمنه، يعلق بأن هذه هي تناقضات النظام الرأسمالي التي لن تخلص منها مصر إلا بالاشتراكية.. بينما يستمع محجوب عبد الدايم لهذا كله فلا يعنيه إلا أن «طظ هي الكسبانة» التي نسمعها من خلال حواره الداخلي مع نفسه، الذي يمتزج أحيانا مع بعض العبارات التي نراه ينطقها فعلا.. وهو أسلوب يستخدمه صلاح أبو سيف في تعليقات حمدي أحمد في كل ما يقابله من أحداث طوال الفيلم بمزج «المونولوج الداخلي» مع حواراته مع نفسه أو مع الآخرين..

وفي شقة الطلبة التي يزدحمون فيها في حي «بين السرايات» المجاور للجامعة، نلمس مدى فقرهم واحتياجهم لملابس بعضهم.. بينما لا يفوت صلاح أبو سيف تحقيق «الجو الخاص» الذي يحرص عليه دائما حين تسمع من راديو ما، «جفنه علم الغزل» بصوت عبد الوهاب.. ومن النافذة المقابلة ندخل عالما آخر لا يقل تعاسة وشرا هو عالم سعاد حسني.. «إحسان شحاتة» الفتاة الجميلة الفقيرة التعيسة ابنة توفيق الدقن الذي يبدو قوادا لا يتورع عن بيع لحم ابنته وأمها نعيمة الصغير التي نفهم أنها كانت تمارس مهنة حقيرة سابقة (قد تكون الدعارة) قبل أن تتزوج.. والتي لا تكف عن تحريض ابنتها على الانتفاع بجمالها من أجل تعليم اخواتها في المدارس.. والدعوة سافرة للدعارة أيضاً تحت أي قناع!..

ولكن الفتاة «إحسان» الجميلة تبدو راغبة في المقاومة والتماسك والحلم بحياة

نظيفة.. فهى قد نالت قسطا من التعليم.. وتحب «على طه» الطالب الساكن أمامها الذى تقابله خلسة فى مواعيد غرامية يحدثها فيها عن أفكاره وأحلامه، ويقرضها الكتب لتقرأها من دون أن نفهم شيئا، بينما الأب والأم يعترضان على هذه العلاقة مع شاب فقير لن تكسب منه العائلة شيئا: «ربنا ما عطاكيش الجمال ده كله عشان تبيعه برخص التراب لسى على الفقران»!

وفى إحدى لحظات الحب المختلسة هذه مع على طه، تمر سيارة فارهة يركبها أحمد مظهر أو «قاسم بك» وكيل الوزارة الثرى وزوجته الكهلة عقيلة راتب ويتناثر الوحل من عجلات السيارة ليلوث المعطف الوحيد الذى تملكه إحسان شحاته وهو استخدام لأسلوب صلاح أبو سيف التقليدى فى الإيحاء بالرمورز والدلائل إلى تلويث هذا الوجيه الثرى بعد ذلك لهذه الحسناء الفقيرة فى علاقة جنسية باستخدامه فلوسه..

ومحجوب عبد الدايم يشتهى إحسان بعيونه النهمة ولا يمنعه إلا أنها حبيبة زميله على طه، ويزداد إيمانا بأن كل شيء يمكن شـراؤه بالفلوس: «كل شئ وتمنه.. كل شيء بالفلوس.. الحب و المركز.. الشرف.. ادينى فلوس اشترى لك الدنيا كلها.. ادفع يدفع لك العالم!» وحين يجيئه الخبر بأن أباه مريض فى قريته «القناطر» القريبة من القاهرة يمر فى طريقه للسفر بالقصور الفخمة فنسمع حقده فى مونولوجه الداخلى «يعنى كان اتلخبط ميزان الكون لو كنت اتولدت فى قصر من دول؟!»

فى بيت أبيه الفقير فى القناطر لا ينسى صلاح أبو سيف الاريب «الخبيث» أن يجعله يمر أولا على «حلقة ذمر» احتشد فيها الفلاحون الفقراء، يتطوحون تعبدا وهربا من مواجهة بؤسهم إلى الحل الذى يجيئهم من الموالد والأذكار.. ويكاشفه أبوه العجوز المريض المهدم بأنهم قد استغنوا عن خدماته وأن مكافأته كلها هى ١٢ جنيها يقضى بها بقية شيخوخته.. وأن محجوب عبد الدايم عليه أذن، أن يبحث لنفسه عن عمل، إلى جانب دراسته الجامعية التى لم يتبق على تخرجه منها سوى ستة أشهر.. أو أن يكتفى بجنيه واحد يعينه له طوال الشهر بدلا من الجنيهات الثلاثة التى كان يرسلها له من القرية!

وعند عودته إلى القاهرة فى الصباح التالى محاصرا بكل هذه النوائب، يلتقى فى محطة القطار بفلاح صديق يخبره بأنهيار أسعار القطن وأزمة الثلاثينيات الاقتصادية الخانقة.. «والحكومة ما بترحمش.. دى حتى الفراخ بتحجز عليها» ! كما

يتلقى فى المحطة نفسها بمن تصوره مفتاح سعده.. فسالم الأخشيدى «أحمد توفيق» ابن الفلاح الفقير المعدم مثله أصبح الأن موظفا كبيرا فخما واسع المكانة «مدير مكتب سعادة وكيل الوزارة.. درجة خاصة» ».. فيتقرب منه بكل أشكال النفاق والمهانة المتاحة ليبحث له عن وظيفة ما باعتبارهما «بلديات».. ويلتقط سالم الأخشيدى بعينه الخبيرة الصيد الثمين الذى يعرض خدماته.. وتكون «الوظيفة» الجديدة هى الزوج الشكلى لإحسان شحاتة نفسها.. التى اختارها «سعادة وكيل الوزراء» عشيقة له منذ أن لطخ معطفها بوحل الطريق.. والشقة جاهزة للعروسين بكل ضرورات الترف.. لقاء يوم واحد فى الأسبوع يلتقى فيه سعادة وكيل الوزراء بالهانم المصون.. وعلى الزوج «الغضنفر» ساعتها فقط أن يترك البيت لعدة ساعات.. ويوافق محجوب عبد الدايم تحت شعار «طظ».

إدانة من صلاح أبو سيف

ويدين صلاح أبو سيف هذه الصفقة المهينة بوضوح.. ولكن بطريقته المفضلة فى استخدام التشبيهات أو «الاستعارات» السينمائية وليس «الرموز» كما يتصورها البعض خطأ.. حين يضع رأس حمدى أحمد الزوج، الذى قبل أن يكون ستارا لعلاقة زوجته برجل أخر ثرى، تحت تمثال معلق على الحائط لرأس كبش أو خروف بحيث تبدو قرناه كأنهما فوق رأس الزوج نفسه!، وهو تعبير شعبى شائع للرجل القواد يتوجه به صلاح أبو سيف مباشرة إلى جمهوره الذى يفهمه جيداً!

ولكن أيا كانت هذه السخرية.. فلقد استقامت العلاقة الذليلة الجديدة بين الزوج والزوجة المغلوبين على أمرهما وعندما استيقظ إعجاب محجوب الدفين بإحسان التى وجدها فجأة بين ذراعيه نتيجة هذا التدبير القدرى الساخر، وبينما الأثنان يتجرعان مرارة الذلة والإنكسار فى ليلة العرس الجنائزية، يسألها مشفقا لماذا فعلت هذا بنفسها، فتوجه له اللطمة من بين دموعها: «اللى خلانى عملت كده هو نفسه اللى خلاك قبلت.. احنا شركا فى كل حاجة»!

وفعلا.. تشارك الأثنان فى كل شىء.. غرقت هى فى الملابس الجميلة والنقود التى انفقت منها على والديها الجشعين واشقائها الأربعة.. وتمرغ هو فى الوظيفة والمرتب الشهرى المضمون الذى بعدما فكر فى أن يرسل منه جنيهين فقط لأبيه الفقير، عاد وفى نذالة منقطعة النظير، واحتفظ بهما إلى أن تتحسن الظروف أكثر.

وسار كل شىء فى طريقه المعتاد.. الفساد يستشرى وعبث الطبقة الارستقراطية الحاكمة يتجلى فى اوضح صور بذخه، فى الحفل الراقص الفاخر الذى أقامته «اكرام هانم فيروز» أحدى عجائز الأسرة المالكة المنحدرة من أصل تركى فى قصر محمد على، حيث القت خطبتها بلغة ركيكة لأنها لا تعرف العربية وضم كبار وسراة البلد ومعظمهم من الأجانب.. وهذا هو المشهد الوحيد فى الفيلم الذى صوره صلاح أبو سيف بالألوان ليبرز التناقض بين لهو هذه الطبقة الحاكمة وبؤس بقية الشعب.

وفى ذروة ميلودرامية صارخة، يذهب الأب الفقير شفيق نور الدين إلى بيت ابنه حمدى أحمد فى القاهرة فجأة ليرى كيف يعيش ولماذا لم يرسل له أى نقود.. فيكتشف أنه تزوج من هذه «السنيورة» سعاد حسنى وأنه على العكس يرفل فى بحبوحة من العيش.. بل ولتكتمل خيوط المأساة تجئ عقيلة راتب زوجة وكيل الوزارة أحمد مظهر، لتفاجئ زوجها فى أحضان عشيقته..

الشعب المغتصب.. يقاوم

إنها لم تكن مأساة اغتصاب أعراض نساء، وإنما اغتصاب حقوق مصر كلها فى ذلك الزمان، والتى وصلت فيها الأحوال إلى حد يصبح إنتهاك العام هو انتهاك الخاص ولا فصل بين المستويين..

ولكن طاقة المقاومة من أجل التغيير لا تتوقف..

إن على طه نموذج الشباب الوطنى المصرى الذى يحلم بمجتمع جديد، والذى اغتصبوا حلمه الصغير، يحب إحسان شحاته الفقيرة الجميلة بقوة الجاه والثراء، لا يتوقف عن العمل من أجل حلم الوطن كله.. وبعد أن تتوقف مجلة «النور الجديد» التى يصدرها فى قبو تحت الأرض مع حفنة من زملائه، لا يتوقف عن العمل على الرغم من خروجه من المعتقل مثخنا بالجراح، فالحركة الشعبية مستمرة، ودوى التظاهرات لا يتوقف عن الهتاف من أجل عودة دستور ٢٣ وتضطر السلطة لإجراء تعديل وزارى فى محاولة لترقيع ثغرات النظام، وحيث لا يتغير شىء فى الواقع بل يصبح «قاسم بك» وكيل الوزارة الفاسد، مغتصب إحسان شحاتة.. وزيرا!!.. فالفاسدون يصعدون دائما وليس العكس.. ومحجوب عبد الدايم نفسه يقفز على جثة أستاذه ومعلمه سالم الأخشيدى فيطرده، ويحل محله مديرا لمكتب السيد الوزير الجديد.. ويترقى دفعة واحدة من الدرجة السادسة إلى الرابعة. ولكن على طه لا يفقد

الأمل رغم اشتداد الظلام فى أن «بكره كل ده يروح.. والنظام نفسه يتغير» ! وإحسان شحاتة حبيبته القديمة نفسها تزوره فى وكره الذى يختبئ فيه، لتوكد له إنها عزلت اخواتها الأربعة عن أبويهم «علشان يطلعوا زى على طه.. مش زى محجوب عبد الدايم» !

فهؤلاء هم أمل مصر وطبع المنشورات ضد الملك لا يتوقف . وعندما يصدر الأمر بالتخلص من على طه رمزا لإنزعاج السلطة، يتمكن من الهرب بجراحه . وفى مشهد عبقرى ينوب بين الجماهير فى شوارع القاهرة وهو يوزع المنشورات التى تتطاير فى كل مكان، حيث يتلقفان الجميع فيصبح مطلوبا ممن يريد أن يمسك به أن يمسك بالشعب كله.

بعد أعوام، طالت أم قصرت، وفى ٢٣ يوليو.. تحققت النبوءة!

- مجلة «الفن» السنة ٣ - العدد ٣١ - ١٩٩٠/٩/٣.

أم كلثوم الممثلة فى «سلامة»
قمة فى الغناء، وسذاجة فى التمثيل!!

ليست مصادفة أن يكون أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما العالمية وبعد مراحل متعاقبة من الصمت.. هو **«مغنى الجاز»** الذى لعب بطولته الاميركى آل جولسون عام ١٩٢٧.. فهناك دلالة كانت مقصودة فى تقديرى... وهى ان الانسان بمجرد أن أصبح فى مقدوره أن «يتكلم» على الشاشة، أختار أن «يغنى».

ومن يومها، والفيلم الغنائى نوع مهم جدا فى السينما.. قد تواجهه لحظات صعود يتألق فيها الفيلم الاستعراضى - عندما يضاف أيضا الرقص إلى الغناء - ثم لحظات هبوط وكساد، مرتبطة إما بالمزاج النفسى للناس، أى المشاهدين، وأما بظروف السينما نفسها فنيا واقتصاديا.. حيث أن الافلام الغنائية هى أكثر أنواع السينما تكلفة وصعوبة فى التنفيذ أيضا.. ولكنها فى المقابل أكثر الانواع نجاحا.

ولقد كانت كذلك بالتأكيد طوال تاريخ السينما العربية فى مصر.. حيث «المزاج الشرقى» عموما هو مزاج وجدانى عاطفى أكثر منه مادى أو واقعى وحيث كان المغنون دائما، ومن البداية، هم سادة السينما رجالا ونساء أيا كانت علاقتهم لتمثيل نفسه، فالناس يذهبون لكى «يروا» الصوت الذى سمعوه والفوه وهو يتحرك على الشاشة .

لذلك، لم تكن مصادفة أن تكون أزهى عصور السينما المصرية نتاجا وغنى فنيا وماديا ورواجا جماهيريا، هى العصور التى كانت السينما فيها تغنى.

أزهى فترات السينما، هى المرتبطة بالأساطير المغردة، عبد الوهاب، أم كلثوم، ليلى مراد، اسمهان، شادية، محمد فوزى، فريد الاطراش، عبد الحليم حافظ، وبين كل اسم وآخر عشرات من الاصوات التى ربما لم تبلغ حجم الاسطورة، ولكنها كانت كافية وحدها- مع أى قصة وأى مخرج - لأن تدفع بالناس إلى دور العرض.

ولأن أم كلثوم هى أحدى العلامات المهمة جدا فى الغناء المصرى - بل العربى - الحديث، فلقد كان لابد من أن تكون كذلك فى السينما أيضاً، وربما لم يتفوق على أفلامها - من حيث التأثير على مستمعيها - سوى أفلام عبد الوهاب، على الرغم من تساوى الاثنين معا فى قلة عدد أفلامهما، وكذلك توقفهما عن المشاركة فى السينما، رغم نجاحهما الكبير، فى وقت مبكر - وبالمصادفة متقارب - بالنسبة لامتداد عمرهما الغنائى بعد ذلك بكثير.

ونختار من أفلام أم كلثوم لنتحدث عنه اليوم، فيلم **«سلامة»** الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٩٤٥، وكانت أم كلثوم قد شاركت فى السينما أول مرة بفيلم **«وداد»** الذى أخرجه فريتز كرامب الالمانى عام ١٩٣٦، وشاركها بطولته أحمد علام..

فإذا عدنا إلى عام ١٩٤٥ الذى ظهر فيه فيلم «سلامة».. فلا بد من أن نتذكر أنه العام نفسه الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية التى كانت قد طحنت العالم لست سنوات وعلى الرغم من أن الوقت كان مازال مبكرا لكى تظهر انعكاسات هذه الحرب ثم انتهاؤها.. إلا أن بوادر أحساس العالم بالخلاص كان قد أخذ صورة موجة من الافلام الغنائية والكوميدية الخفيفة فى السينما العالمية كلها، وكرد فعل عكسى لويلات الحرب.. وهى الموجة التى إمتدت حتى بداية الخمسينيات، وكانت الفترة كلها نقطة تحول مهمة فى انتهاء مرحلة وبدء مرحلة أخرى فى سينما العالم كله.. ولذلك، فسوف ندهش حين نكتشف أن أم كلثوم وعلى الرغم من ضخامة اسمها- لم تكن الوحيدة التى تغنى فى أفلام ١٩٤٥...

فما الذى يضفى - على «سلامة» أهمية خاصة ؟

أولا : أنه أحد الأفلام القليلة جدا لأم كلثوم، المغنية المقتدرة التى تحولت إلى ممثلة سينما.

وثانيا : أنه أول فيلم يخرجه لها توجو مزراحى بالذات...

ثم ثالثا : لأن السيناريو والحوار والأغانى فى «سلامة» كلها لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسى، عن رواية لعلى أحمد باكثير.. فكيف تم التعامل سينمائيا، وفى قالب غنائى، مع قصة حقيقية من تراث الغناء العربى القديم الشديد الثراء؟

بداية مبتكرة

يبدأ «سلامة» بداية مبتكرة متفقة مع موضوعه : فتاة عربية تضع كتابا قديما

أمام الكاميرا وتقلب صفحاته لنقرأ: «قصة واقعية حقيقية لراعية بسيطة وهبها الله صوتا جميلا. وقد عاشت سلامة فى عهد الدولة الاموية.. أى منذ ألف وثلثمائة سنة»

ثم تقلب الفتاة صفحة جديدة لتقرأ: «نقدم اليوم ناحية فى حياة هذه الراعية التى بلغت أعلى المراتب فى فن الغناء.. تقوم بدور سلامة «...» الخ ..

ثم تبدأ العناوين بعد ذلك باسم أم كلثوم طبعا.. ولوحده منفصلا عن أى ممثل آخر، لنقرأ المعلومات التالية: جميع الالحان من وضع زكريا أحمد.. ولكن «قطعة أحب القس سلامة» من وضع رياض السنباطى.. والتصوير لعبد الحليم نصر.. وتسجيل الحوار قام به لـ. سابو أما تسجيل الاغانى فقام به عزيز فاضل.. والماكياج لحلمى رفلة الذى تحول بعد ذلك إلى مساعد مخرج مع توجو مزراحى، ثم إلى مخرج مستقل لا يختلف كثيرا عن مدرسة استاذه نفسه: الغناء والكوميديا.. واكتشاف شادية أيضاً..

ومساعدا المخرج مع توجو مزراحى هما محمد صفوت وموريس مراد الذى لا نعلم مدى قرابته لليلى مراد.. أما الديكور فلشارفنبرج وعبد الحميد السخاوى..

ثم يجئ ترتيب اسماء الممثلين حسب ظهورهم على الشاشة: فواد شفيق.. سعاد زكى.. يحيى شاهين.. عبد الوارث عسر.. استر شطاح.. زوزو نبيل.. فاخر محمد.. استفان روستى.. عبد العزيز خليل.. محمد كامل.. رفيعة البارودى.. زكى إبراهيم ثم عبد القادر المسيرى..

فى المشهد الأول من الفيلم نرى أم كلثوم تهيم على وجهها، مذهولة فى أحد مضارب البدو وراعى الغنم فاخر محمد فاخر يقول لمن حوله: «هذه سلامة.. ما تعرفون حكايتها»؟ ثم يحكى: «كانت راعية عند الشيخ أبو الوفا اللى ساكن فى حارة ابن سهيل صاحب القصر الكبير»..

وفى أسلوب سينمائى سليم تقطع الكاميرا على المكان الذى نسمع عنه والذى سيصبح مسرحا للاحداث: حارة ابن سهيل والقصر الكبير وبيت أبو الوفا الذى تعمل عنده سلامة راعية وأشبه بالخادمة..

ونلاحظ على الفور امكانات الديكور الأساسية: الحارة على الطراز العربى القديم فى العصر الاموى.. وقصر ابن سهيل الفخم وبيت أبو الوفا المتواضع، ومن دون أن يفسر لنا الفيلم سر تجمع هذه المتناقضات فى حارة واحدة، ولكن بما لا يقلل من اتقان الديكور وبذخه، لأن أساس نجاح تلك الافلام كان فى امانة الانتاج وبذخه

الذى لا يقصر فى الانفاق تحقيقا للاتقان وهو ما اختفى تماما من سينما ايامنا هذه حتى اختفت تماما مثل هذه الأفلام التى ترجع إلى التاريخ القديم وتعتمد على الديكور والملابس...

وبهذه المقدمة السريعة تدخل إلى الاحداث مباشرة، ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» كبير نسمعه من وجهة نظر الراعى «فاخر محمد فاخر» الذى يحكى لنا قصة سلامة ..

نحن أولا فى قصر ابن سهيل فؤاد شفيق الذى يصفه الراوى: «وابن سهيل هذا مثل كل الاغنياء لا يفكر إلا فى اللذيذ من المأكل والمشرب، وكان قصره كل ليلة يزدحم بالمغنيات والراقصات وعشاق الطرب...» ونلاحظ هنا لهجة الحوار البدوية التى تسود الفيلم كله بعد ذلك والتى كان بيرم التونسى يجيدها ونحن نرى الجوارى فى قصر ابن سهيل الماجن الغارق فى الطرب والرقص والشراب.. والذى يمتلئ كل ليلة باصدقائه من تجار وأثرياء الكوفة.. ونسمع مغنية جاء بها من البصرة تنشد: «يا بعيد الدار موصولا بقلبى ولسانى..».

تملق .. ورشوة

وعلى الفور نكتشف نموذجا لروح النفاق وتملق مشاعر الجماهير الحريصة على الفضائل ومكارم الاخلاق، والتى كانت تتبرع بها السينما المصرية دائما فالفيلم فى الواقع يريد الاغراق فى مباذل ومباهج قصر ابن سهيل، من راقصات ومغنيات وجوار وصخب ومجون، فهذا هو مسرحه الاصلى.. ولكنه سرعان ما يتراجع فيلقى «برشوة» للجهات المحافظة يبرئ بها نفسه حين نسمع صوت الراوى فاخر فاخر يقول دون أن يسأله أحد. «الحمد لله كان امثال ابن سهيل قليلين، لا يقاسون بالاغلبية من عباد الله الصالحين الذين لم يغتروا بنعيم الدنيا وزخرفها الباطل، ولم يفسدوا فساد الاغنياء، ولم يتدنسوا بجيرتهم.. وكان من هؤلاء الصالحين الشاب التقى المتعبد أو عبد الرحمن القس..».

وعلى الفور، نرى هذا الشاب التقى المتعبد، يحيى شاهين، الوجه الطاهر الوضيح الذى يشع بالايمان، زاهدا فى الدنيا كأنه ملاك وليس بشرا حيا، لا يكف عن التمتمة وكأنها عمله الوحيد الذى يتفرغ له ولا يمارس غيره... فنحن فعلا طوال هذا الفيلم لا نعرف عملا معينا لعبد الرحمن القس هذا، يرتزق منه.. وهو نموذج «الرجل الصالح»

الابله – لأنه ليس من دم ولحم مثل كل البشر – الذى تقدمه السينما المصرية دائما لجمهورها فى مقابل الشرير أو الفاسد والذى تكون شخصيته من عالمنا، واقعية وحية حتى تكون أكثر جاذبية ومصداقية ..

أن عبد الرحمن القس يستيقظ فى الفجر عندما يصيح الديك ليقرأ القرآن.. بينما تنتقل الكاميرا إلى بيت أبو الوفا الذى يمثله عبد الوارث عسر، حيث نرى أبو الوفا يوقظ زوجته العجوز – استرشطاح – وهو يلعن الطبل والأمر القادم من دار «بن سهيل» عدو الله كما يسميه.. والزوجة توقظ جاريتيها، سلامة أم كلثوم وشوق زوزو نبيل اللتين تتكاسلان فى النهوض، فيهدد سيدهما «أبو الوفا» ببيعهما فى السوق أن لم تعملا بجد ويبدو من أول لحظة أن الجاريتين تربطهما صداقة حميمة. ولكن، بينما أم كلثوم أقرب إلى الجمود والتجهم – والواقع إنها كانت ممثلة رديئة جدا مثل عبد الوهاب ولكن تنقصها خفة دمه – نرى زوزو نبيل تقوم بدور الصديقة المخلصة المنطلقة طوال الحركة والاداء، لأنها ممثلة بالطبع .

ونفهم من شوق أن سلامة تحب الشاب عبد الرحمن القس.. فتجيد الغناء «يا بعيد الدار موصولا بقلبى ولسانى». ثم تداعبان الراعى فاخر فاخر الذى يهوى العزف على المزمار ويخبرهما أن المغنية جميلة التى كانت تصدح طول الليل فى قصر ابن سهيل سافرت مع قافلة الفجر.. فتبدى سلامة غيرتها منها، لأنها مغنية افضل منها – أم كلثوم– طبعا، ولكن ليس لها بخت..

وجهة نظر متقدمة

فى المسجد وبعد الصلاة، يهيج الشيخ أبو الوفا الناس ضد صخب ومجون ابن سهيل الذى لا ينقطع الغناء من قصره طوال الليل.. فيتصدى له «عبد الرحمن القس» التقى الورع قائلا: «تمهل يا أبو الوفا.. الغناء ما هو من الذنوب الكبيرة.. رأينا فى الصحابة رضوان الله عليهم من يسمع الغناء ويهتز له ولا يحرمه ولا يعيبه».

وهذه وجهة نظر متقدمة فى عام ١٩٤٥ اصبحنا نفتقدها الآن وبعد ٤٥ سنة كاملة كان مفروضا فيها أن يستنير المجتمع ويتحضر أكثر.. ولكنه عاد إلى كهوف من يحرمون الغناء باسم الدين ويبدو أن عبد الرحمن القس فى هذا الاطار مستنيرا مع تدينه.. وهذا مفهوم التدين الصحيح فعلا، والذى لا يتناقض مع الفنون والمتع

البريئة. فهو يعارض أبا الوفا فى تشهيره بابن سهيل وتحريض الناس ضده، وينصح على العكس بالذهاب إليه ومحاولة نصحه بعدم السهر الصاخب طول الليل..

ونعود إلى المرعى حيث تغنى سلامة أو أم كلثوم دون مناسبة: «غنى لى شوى شوى» الشهيرة، على ناى فاخر فاخر.. ولكن لعلها مناسبة مرتبطة بدفاع الفيلم عن الغناء الحلال: «المغنى حياة الروح.. يسمعها العليل تشفيه.. وتداوى كبد مجروح احتار الاطبا فيه».

وتحتشد القبيلة كلها وراء أم كلثوم وهى سائرة تغنى فى الدروب.. والفتيات يرددن وراءها لنكتشف أن تقاليد الغناء هى هى فى الفيلم المصرى لم تتغير.. فمن حق أى مواطن أن يغنى فجأة فى الأسواق علنا، فى وضح النهار ومن دون أن يتهمه أحد بالجنون.. بل على العكس يتحول الشعب كله إلى كورس يغنى وراءه.

ويظهر أبو الوفا «بعبع» الغناء، فيصيح الجميع الصيحة التى نذكرها حتى الآن: «أبو الوفا.. أبو الوفا». ويتوقف الغناء بينما يعود «القس» المستنير مرة أخرى ليعارض تزمت أبو الوفا من واقع الدين نفسه : «قال رسول الله: من تتبع عورة مؤمن تتبع الله عورته وخطأه ولو فى جوف بيته»..

ويوبخ أبو الوفا جاريته الراعية سلامة على الغناء.. فتتمنى هى وزميلتها شوق أن تتحررا من هذا السجن طالما «إنها هزت البلد كلها باغنية واحدة» هى «شوى شوى» طبعا.. وعلى الرغم من أن أبا الوفا أمر جاريته بعدم الخروج من البيت فإن الراعى الطروب فاخر فاخر «حكيم»، يعزف لها الناى خارج الدار ليغريها بالغناء.. فتقفز فعلا من سطح الدار لتلحق به.. وهنا يكون العقاب الحاسم بأن يبيعها أبو الوفا بدينارين فقط الشيخ الدلالين الذى يدرك قيمة صوتها الجميل، فيذهب بها إلى ابن سهيل هاوى الطرب والفرفشة ويبيعها له بمائة دينار: «جايب لك جارية صوتها يوقف الطير فى السما»..

وهكذا تنتقل سلامة نقلة حياتها: من حياة العذاب والنكد فى دار أبو الوفا، إلى ليالى الانس والرغد فى قصر ابن سهيل الذى يحضر لها معبد ليعلمها الغناء على اصوله و«دق العود»، وتصبح سلامة نجمة ليالى ابن سهيل حيث يكون من بين ضيوفه استفان روستى بحضوره الجذاب الغريب، أنه هنا «شاعر النساء ابن أبى ربيعة.. شاعر قريش العظيم» الماجن الذى سمع براعية الغنم ذات الصوت الذهبى، وهو يحاول استفزاز مواهبها فى مشهد رائع من أجمل المشاهد الغنائية فى الفيلم

المصرى.. فبيرم التونسى يوفر له عنصر الصراع بين الشاعر الماجن والراعية التى تحولت إلى مطربة، بحيث يصبح اقرب إلى المبارزة، ولا يكتفى الباقون بمجرد الفرجة كما هى العادة فى اغانينا، وإنما يشاركون فى الموقف الغنائى البارع فى شد وجذب وجدل، ليتحول إلى موقف درامى مكتمل.. بينما يصل زكريا أحمد إلى أبسط وأجمل الصيغ الموسيقية المناسبة للكلمات الرشيقة اللاذعة التى يتبادلها طرفا الصراع.. ويؤكد توجو مزراحى براعته الحرفية فى إضفاء الحيوية وحركة الكاميرا السريعة والانتقالات الذكية بين كل وحدات المشهد المركب المملوء بالصخب والمرح، وبما يجعل هذا الموقف الغنائى «سلام الله على الاغنام» الذى ليس مشهدا ولا استعراضا ولا هو مجرد أغنية، موقفا نادرا فى الفيلم الغنائى المصرى، جديرا بالدراسة والمراجعة لبراعة تنفيذه واكتمال كل عناصره.

معركة حوارية .. غنائية

ان سلامة ترفض فى البداية الاستجابة لطلب ابن أبى ربيعة بالغناء .. وسط سخرية الحاضرين من السكارى، يعلق استفان روستى هازئا بها : «ما قلت لكم راعية غنم؟».

وتصل براعة بيرم التونسى إلى قمتها فى ادارة الحوار اللاذع فى شكل الضربة وردها، فسلامة ترد فورا:

«لكل مقام .. سلام وكلام.
سلام الله على الأغنام».

وينصرف ابن أبى ربيعة محتجا على الأهانة.. فتلاحقه سلامة وكأنها تسلخ جلده، بهذا الكلام الجميل :

- «تقولوا معايا على الهربان..
بتهرب ليش من الرعيان..»
رعينا الغنم وسقناها
وكم بالعصا ضربناها..
لقينا الغنم تحب الطرب ...
ولو تنشتم.. ولو تنضرب..
فلا فحلها جليل الادب ..

ولا كبشها سريع الغضب».

وهكذا تكون سلامة قد اجهزت تمام على الشاعر الوقح، فيرجوها الحاضرون: «صالحيه يا سلامة».. ولكنها تشترط مزهوة بكرامتها، «يبوس القدم.. ويبدى الندم.. على غلطته.. فى حق الغنم..»

فإذا بنا نفاجأ بأبن أبى ربيعة يقبل سلامة معتذرا فعلا.. وعندما يعود الجو إلى الصفاء نسمع من يطلب من سلامة أن تغنى عن العشاق.. وترن فى آذاننا هذه العبارة التى لا ننساها أبدا فى هذا المشهد الخالد: «ولكن ارجوكم بالا تصفقوا ولا تهرجوا حتى تنتهى سلامة من الغناء.. وبعدها افعلوا ماشئتم».

عندئذ تنطلق نغمات «القانون» من الفرقة الموسيقية التى نلاحظ أن كلها من الفتيات الجميلات، قبل أن تغنى سلامة بصوتها المتموج القوى :

عن العشاق سألونى ..

وأنا فى العشق لا أفهم..

سمعناهم يقولوا العشق..

حلو .. وأخره علقم ..

فيردد أحدهم مؤمنا على كلامها: «علقم والله علقم»..

وتصل الصبابة والنشوة بالجميع رجالا ونساء إلى قمتها وإلى درجة الهياج.. فإذا بأبن سهيل الغارق فى الاستمتاع بكل دقائق الحياة، يصيح وكأنما فقد وعيه طربا: «خللونى اطفى النار اللى اشعلتها سلامه فى لحمى» ثم إذا به يندفع ليلقى بنفسه فى نافورة ماء تتوسط ساحة القصر .

ونعود نحن إلى وعينا حين نرى عبد الرحمن القس الناسك المتعبد يدخل قصر ابن سهيل ممسكا بمسبحة بين اصابعه وعلى وجهه علامات الزهد نفسها كما تتصورها السينما، فتجعلها اقرب إلى البلاهة ومن دون أن نكون قد علمنا حتى الآن وضع هذا الإنسان الهلامى بالضبط من الحياة.. ماذا يعمل وما علاقته بهؤلاء الناس؟؟ ولكننا نفهم أنه ذاهب لرد الدينارين إلى ابن سهيل ليسترد منه الجاريتين سلامه وشوق.. ويبدو أن ابن سهيل يعمل حسابا كبيرا لعبد الرحمن راعى الفضيلة فى منطقة الكوفة والاحياء المجاورة، فهو لا يكاد يعلم بمجيئه إلى القصر حتى يخفى الجوارى وبقايا الشراب.. ولكنه يرفض اعادة سلامة بعدما انتشى بصوتها.. وهو يقول لعبد الرحمن القس :

– ما اقدر احيد عن سماعها .. جوعني واطربني.. افقرني واطربني.. اقتلني واطربني.

ويحتج عبد الرحمن القس بأن المشكلة– رغم عدم رفضه للغناء في ذاته – هي أن سلامة أصبحت تغني الآن أمام الرجال.. وفي محاولة ماكرة لاقناعه بأن الصوت الجميل ليس حراما، تتلو له سلامة من وراء ستار، آيات من القرآن الكريم : «ربنا أنك تعلم مانخفي وما نعلن وما يخفى على الله من شئ في الارض ولا في السماء».

الحل .. بالقطع

الحل السينمائي الذي يلجأ إليه المخرج توجو مزراحي عند تلاوة هذه الآيات هو أن يقطع على وجه زوزو نبيل أو الجارية شوق وهي تنصت بخشوع، ثم على وجه يحيى شاهين، عبد الرحمن القس الذي ليس في حاجة إلى مزيد من الخشوع، ثم على لقطات خارجية على السحب والأشجار.. فلقد كان هذا دائما هو التعبير بالصور عن المعاني الدينية في الفيلم المصري: السماء والسحب والاشجار.. وهو تعبير شكلي ساذج، كما نرى مازال مستمرا حتى الآن.. لأنهم اعجز من أن يجدوا تعبيرات أخرى عن المعنى الديني يكون أكثر عمقا، وبمجرد الاحساس الداخلي أو حتى النظرة الخاشعة..

ولكن الموقف لا يمر على أي حال من دون أن ينصت عبد الرحمن بخشوع ثم يعقب: «هكذا يقرأ القرآن».. واعتقد أن هذا المشهد كله هو دفاع عن صوت أم كلثوم، التي بدأت حياتها الفنية بتلاوة القرآن، وهو موقف متقدم وواع من الفيلم فعلا، للتأكيد أن الصوت الجميل، لا يمكن أن يكون مرفوضا فهو كما يغني يمكن في الوقت نفسه أن يتلو آيات الله تلاوة تجذب الناس للانصات لها وتأمل معانيها بعمق، فلا تناقض اذن بين الدين والفن.. وهي المعاني التي لم يعد أحد يتناولها الآن في أفلامنا، على الرغم من أننا أصبحنا ومنذ نصف قرن بأشد الحاجة إليها.

ونعود إلى قصة سلامه مع عبد الرحمن القس فنفهم من أول لحظة إنها تحبه، وأنه يميل إليها ولكنه يكتم مشاعره لأنه رجل متدين، وكأن المتدين لا يحمل أي مشاعر إنسانية! ولذلك فهي التي تقتحمه بعد تلاوة القرآن لتؤكد له إنها «مازالت من الصالحات» ولا تنكر في مشهد غزل واضح مشاعرها نحوه.. وللتأكيد على صلاحها رغم غنائها، فهي ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها، وتضرب رجلا

يقدم لها الشراب.. بينما، ومن دون مناسبة تشيع قصة حبها للقس في أرجاء القصر على ألسنة الجوارى المتهتكات، بل ويرددها الناس في الطرقات وفي المسجد... حتى أن أحد المصلين يقول له: «لم يعد في مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك».. فنفهم لأول مرة أن الأحداث تقع في مكة بعدما كنا نتصور حتى الآن إنها تقع في الكوفة.. ولا فرق في الواقع.

وتكون هذه هي المناسبة المطلوبة لكي تغنى أم كلثوم الأغنية الوحيدة في الفيلم التي لحنها رياض السنباطي.

ويمكن القول أن الفيلم يفقد بعد ذلك خيطه الاساسى المتماسك والمنطقى كالعادة، فالفيلم المصرى – ويبدو أن هذا من تقاليده التي ساهم توجو مزراحي أيضا في وضعها – هو نصف فيلم فقط.. والنصف الثاني عادة هو فيلم آخر ..

أن رجلا ماجنا مثلا اسمه ابن العكوك من مرتادى قصر ابن سهيل يطمع في «سلامة» من دون مناسبة، على الرغم من أنها ليست أجمل جوارى القصر، فيحاول اختطافها عنوة ولا تنقذها إلا صديقتها شوق، ثم تطلب سلامة من شوق ان تذهب إلى القس ليجئ ويخلصها من قصر ابن سهيل. فيذهب فعلا لمفاوضته في بيعها له وقد اعترف لأول مرة بأنه يحبها، ولكن تشاء المصادفة الخالدة في الفيلم المصرى، أن يكون ابن سهيل قد أفلس في اللحظة نفسها واغرقته الديون، وصدر أمر القاضى ببيع قصره بكل محتوياته وجواريه بثمانية ألف دينار، وفي مزاد علنى، يتم بيع سلامة لاحد تجار الجوارى، فتفلت من عبد الرحمن القس في اللحظة الاخيرة وتغنى باكية وهي تركب هودجا على جمل في قافلة التاجر :

«عين يا عين .. ياعين.. بالدمع وافيني تهون على الروح لو فارجت جنبى

ولا فراج محبوب.. سكنته في قلبى..»

وتصل أخبار الجارية المغنية سلامه إلى أمير المؤمنين، الخليفة يزيد بن عبد الملك بن مروان الذي يكون قد «زهق» – ولا مؤاخذة – من مغنيته حبابة فيشترى سلامه بخمسين ألف دينار – ولا ندرى كم كانت تساوى بالدولار حينذاك – ويكون من الطبيعي أن تنشب معركة تحد عنيفة بين «حبابة» سيدة قصر الخليفة، والوافدة الجديدة، تنتصر فيها سلامة بالطبع حين تغنى بصوتها الساحر:

«برضاك يا خالقى.. لا رغبتى ورضاى.. خلقت صوتى.. ويدك صورت أحشاى..»

ثم تهرب سلامه وشوق من صراع القصر هذا، ويصبح من الصعب بعد ذلك

ملاحقة الاحداث التى تقفز من موقف إلى موقف، ولكنهما تلتقيان بقافلة من البدو فى طريقها إلى الكوفة بزعامة زكى إبراهيم، وحيث نتابع مشهدا غنائيا رائعا آخر تتجلى فيه براعة توجو مزراحى :

فشيخ القافلة زكى إبراهيم هذا لا يستطيع النوم من الارق، فيطلب من تسليه بالفوازير الغنائية، وواضح أنه كان فنا معروفا عند العرب منذ وقت مبكر جدا .

وبالمصادفة أيضاً، يلتقى بها فى الصحراء عبد الرحمن وابن سهيل الذى عاد تاجرا بسيطا بعدما أفلس، ويحاولان استرداد سلامه، ولكن الخليفة يكون قد اشتراها، وأمر الخليفة مطاع، فيستسلم عبد الرحمن العاشق كعادته وهو يكتفى ينفخ منخاريه عجزا وهى تستنجد به، ويدافع الانتحار، يتطوع فجأة ومن دون مناسبة فى جيوش أمير المؤمنين، وتحدث معركة هزيلة ومن دون مناسبة أيضا لمجرد أن يقاتل فيها عبد الرحمن القس قتال الابطال وتصيبه طعنة نجلاء.. تحس بها سلامة حبيبته فى الوقت نفسه وهى على بعد ألف ميل، وعلى طريقة توجو مزراحى.. وبينما تغنى سلامة فى قصر الخليفة يدخل عبد الرحمن البطل الجريح الذى يبدى الخليفة اعجابه بشجاعته بأن يتنازل له عن الجارية التى يحبها : «سلامة .. سلامة»، تهتف هى بفرحة عارمة «رجعت لى يا عبد الرحمن.. يا فرحة قلبى..» فيقول هو بين شهقته الاخيرة: «قلت لك قبل اليوم. إذا لم تكونى من نصيبى فى هذه الدنيا.. فإنت زوجتى فى الآخرة انشاء الله».. ويسلم الروح كالعادة وسط صرخات سلامه الملتاعة.

وتغلق الدائرة بانتهاء «الفلاش باك» الطويل الذى سمعنا فيه مأساة سلامه، لنعود إلى راعى الغنم حكيم (فاخر فاخر) وهو يختم القصة : «إنها من يوم موت عبد الرحمن شاردة لا تسير ولا تقعد إلا فى الطريق اللى كان يمر فيه عبد الرحمن».

وتنتهى قصة قد نعتبرها سانجة بمفاهيمنا اليوم.. قصة نأبى فيها حتى أن نطرب بالغناء والفن الجميل والسعادة إلا من خلال المآسى والفواجع، فهذا هو مزاجنا الشرقى «النكدى» فيما يبدو ولكن.. اليست قصص الحب الخالدة فى العالم كلها مآسى وفواجع أيضاً؟ أو لم نستمتع بفيلم ساذج، ولكنه جميل.. وبصوت مغنية موهوبة، حتى لو كانت ممثلة رديئة ؟

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٣٦ - ٣٠ / ٧/ ١٩٩٠ .

«كابوريـــا» خيرى بشارة ١٩٩٠

● **الكابوريا.. واللابوريا**

● **أحمد زكى وخيرى بشارة لماذا يبددان طاقتهما فى هذه النزوة المجنونة؟**

لا أعرف على وجه الإطلاق ما هى «اللابوريا» التى ورد ذكرها فى فيلم **«كابوريا»** فى أغنية يغنيها أحمد زكى فى حالة مرح وإنبساط شديدة جدا.. ولكنى أعرف «الكابوريا».. نفسها بالطبع كحيوان لزج يأكولانه لأسباب جنسية فيما أعتقد، وإن كنت لا أطيق منظره ولم أكله شخصيا فى حياتى كلها وأيا كان حجم خسارتى. ولكنى أظل فى كل الحالات لا أعرف علاقة «الكابوريا» «باللابوريا»، ولا أتصور أن أحمد زكى يعرف ولا خيرى بشارة مخرج الفيلم أيضاً.. ولكنه مجرد توافق لفظى بين كلمتين بهدف صنع أغنية تصور الأثنان أنها يمكن أن تكون شعبية جدا فتنجح ويرددها الناس فى مظاهرات صاخبة فى الشوارع، ومحطات مترو الأنفاق فينجح الفيلم نفسه بالتالى« ويكسر» الدنيا.. لأن شرط نجاح أى أغنية الآن إلى حد الهوس هو أن تكون كلماتها غير مفهومة.. وياريت تكون «صايعة» و«مخربشة» أيضاً.. وإلا فأتحدى أن يقول لى أكبر عالم فى المجمع اللغوى ما هو معنى «الأساتوك» الذى هو «ماشى يتوك».. وهى بالمناسبة أغنية أخرى من «التراث» ورد ذكرها بشكل عابر فى نفس فيلم «كابوريا»..

والمشكلة كلها فى تصورى هى أن أحمد زكى قرر أن يغنى فى هذا الفيلم ثلاث أغنيات أو أربعا لأن عبقريا مجهولا أقنعه بأن هذا الاختراع يمكن أن يجلب له جمهوراً كبيراً ويضمن نجاح الأفلام.. ورغم أنه كرر التجربة فى ثلاثة أفلام أو أربعة لم تحقق هذا النجاح.. فهو يبدو مصمما عليها.. مع أن الأفلام لا تنجح بمجرد الأغانى إلا فى حالة ليلى مراد.. ومع أن أحمد زكى نفسه ليس فى حاجة إلى أى

وسائل خارجية، لأنه فعلا ممثل عبقرى، بل وأحسن ممثل فى مصر الآن، وفى حاجة فقط إلى أن يضع نفسه فى أدوار مناسبة، وفى موضوعات قوية، ومع مخرجين يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا للناس..

ولكنى أعتقد أن هناك سببا آخر لهذه الأغنية وغيرها فى فيلم «كابوريا»، هو أنها كانت مجرد «نزوة فنية مجنونة» أراد أحمد زكى وخيرى بشارة أن يجرباها فى فيلم ملئ بالنزوات.. بل أعتقد أن الفيلم نفسه هو مجرد نزوة راودت صانعيه جميعا.. من المؤلف الجديد عصام الشماع إلى البطل أحمد زكى والمخرج خيرى بشارة وحتى المنتج الجديد حسين الإمام.. وهم مجموعة من الفنانين الشبان الموهوبين والجادين أيضاً والمجانين.. وهم نوعية من السينمائيين المغامرين نحن فى أمس الحاجة إليهم الآن لتجديد دماء السينما المصرية المتجمدة والباردة والشائخة..

«الفيلم بلا قضية، ورغم ذلك يمتلك حسا سينمائيا مدهشا»

وأنا شخصيا أكثر منهم جنونا وحماسا لأى مغامرة سينمائية جديدة.. بشرط أن تقدم جديداً فعلا.. وبشرط أن تقنعنى.. وبشرط أن يكونوا قادرين على صنعها بحيث تصل إلينا، أى نفهمها.. ثم بأهم شروط أى فن قديم أو جديد على الإطلاق، وبأى أسلوب من حق أى فنان أن يختاره دون وصاية أو مصادرة حتى لجنونه نفسه.. وهو شرط المتعة.. ولم يكن فيلم «كابوريا» ممتعا بحال من الأحوال.. قد يكون مجنونا، وقد يكون جديدا وجريئا.. وقد نكون نحن الأغبياء لأننا لم نفهمه.. ولكنه بالتأكيد لم يكن ممتعا.. حتى أننى خرجت منه لأقضى ليلة كاملة مع بعض الأصدقاء نتحدث عنه فى محاولة للفهم ومراجعة أنفسنا، وأنا شخصيا فى منتهى الغيظ.. لأننى أحب أحمد زكى جدا.. وأتحمس لأفلام خيرى بشارة جدا.. فإذا كانت حولهما فى هذا الفيلم عناصر كثيرة موهوبة حقا.. بل إذا كان فى «كابوريا» نفسه أشياء جميلة حقا.. فلماذا يبدد هؤلاء الشبان الموهوبون طاقتهم عن عمد فى أشياء مدعية ومتحذلقة ومفتعلة إلى حد البرود؟

وإذا كنا غير قادرين على الخلط بين مدارس عديدة من فيللينى إلى يوسف شاهين إلى بريخت.. فلماذا لا نبدأ بالسينما السهلة العادية حتى نصل للناس فنؤثر فيهم ونقدم لهم بديلا للسينما الرديئة؟

من البداية لم أفهم شخصيا علاقة «الكابوريا» بالفيلم.. سمعت من البعض أن

«الكابوريا» كحيوان بحرى يتم اصطياده بالليل. ومن خلالا تسليط أضواء قوية عليه.. فما هى الكابوريا التى تم اصطيادها فى الفيلم بتسليط أضواء قوية عليها؟.. هل هم الشبان الصعاليك الثلاثة الذين اصطادتهم رغدة فى عوامتها الفاخرة لتتسلى بهم؟: حسنا.. فهل سنوزع مذكرة تفسيرية تشرح هذا المعنى الغامض على جمهور عماد الدين؟

إننى بعيدا عن هذا اللغز الشكلى لا أتفق مع الكثيرين الذين خرجوا من الفيلم يتساءلون: «ما الذى يريد أن يقوله؟.. فأتصور شخصيا أن ما يقوله الفيلم واضح بالعكس إلى حد السذاجة، وتكرار ما قاله محمد الكحلاوى فى أحد أفلامه من أربعين سنة حينما انتزعته سيدة ثرية لعوب من الحارة الفقيرة التى يعيش فيها. وأرادت أن تشترية بخمسة جنيهات فألقى بالورقة المالية فى وجهها بكبرياء وشمم قائلاً: «الخمسة جنيه دى ما تمشيش فى حارتنا يا هانم!».. فجن جنون جمهور «الترسو» من الغلابة تصفيقا لهذه الصفعة التى وجهها الفقراء للأغنياء.. بل لقد كان هذا نفس ما قاله صلاح أبو سيف فى **«الأسطى حسن»** حينما تصور فريد شوقى أنه يمكن أن ينتقل من طبقته المعدمة إلى الطبقة الراقية بمجرد عبوره «كوبرى أبو العلا» من بولاق إلى الزمالك، حيث بهرت زوزو ماضى بفحولته الجسدية فأعاده المخرج فى نهاية الفيلم إلى مكانه الوحيد الطبيعى فى بولاق مع زوجته الفقيرة هدى سلطان!

وأزعم أن الفكرة فى «كابوريا» هى نفس الشيء.. إذا كنت قد فهمت الفيلم بالطبع.. فإذا قال لى عصام الشماع وخيرى بشارة: «لأياحدق».. أحنا نقصد أبعاد وأعماق تانية عن تأثير الكابوريا فى اللابوريا.. فسوف أعترف على الفور بأننى «الحمار» الوحيد الذى ادعى أنه فهم الفيلم!

الصعاليك الثلاثة

الثلث الأول من «كابوريا» جميل جدا وساحر عن العلاقة بين ثلاثة شبان صعاليك من أعماق العالم السفلى فى حوارى القاهرة الشعبية. أحمد زكى وشابان أخران تركوا بيئتهم المطحونة، وحرفهم الصغيرة غير المجدية بحثا عن أي سطح يطلون عليه.. ولأنهم لا يملكون سوى قوتهم الجسدية فلقد تصوروا أنهم يمكن أن يصبحوا ملاكمين فى الساحات الشعبية الفقيرة إلى أن يصلوا إلى الأولمبياد.. بالصدفة

البحتة تلتقطهم السيدة الجميلة الغنية رغدة لتتسلى بهم هى وزوجها الشاب العابث الثرى جداً – لا ندرى من أين – فى ملاكمات غريبة يراهنون فيها على البشر بعد أن أصابهم الملل من صراع الديكة ومن كل المتع الأخرى.. يفرح الشبان الصعاليك الثلاثة وزميلهم الرابع العملاق عنتر الذى التقطوه من الموالد.. بهذه الفرصة الذهبية لأن يعيشوا فى قصر فخم. ويأكلوا أشهى الأطعمة، ويروا النساء البيض.. ويأخذوا الفلوس أيضاً من خلال المراهنة على قواتهم الجسدية.. إلى أن تقع السيدة الثرية رغدة طبعا فى الإغواء الجنسى للصعلوك «المختلف» أحمد زكى.. فى الوقت الذى تقرر اصطياده منها سكرتيرتها (سحر رامى) القادمة أصلاً من نفس طبقته الفقيرة.. والتى ترفض فى نفس الوقت أغراءات سيدها الثرى حسين الإمام الذى تفسخت تماما علاقته بزوجته.

وهكذا ومن خلال مشاهد طويلة جداً ومكررة إلى حد الملل، نكتشف مدى تفسخ وإنهيار هذه الطبقة الغنية جداً – التى تعيش فى هذا القصر والمزرعة والأسطبل– شديدة البذخ، فلا تملك تبديد الملل إلا بالرقص والغناء والشراب والمجون والخيانات الزوجية، ثم المراهنة على البشر بدلاً من الديوك بهدف إغراق فراغهم وخوائهم الروحى والعاطفى فى الملذات وفيما يذكرنا طول الوقت **«بالدولشى فيتا»** لفيللينى.. ولكن بينما كان تفسخ هذه الطبقة الراقية واضحا عند فيللينى، من خلال إنهيار قيم كاملة فى المجتمع الأوربى فيما بعد الحرب الثانية، ومن خلال تراجع القيم المسيحية نفسها.. فإننا لا نفهم شيئاً على الإطلاق عن طبقة رغدة وحسين الإمام التى يفضحها فيلم **«كابوريا»** لأننا لا نعرف ما هى هذه الطبقة أصلا، ولا أين توجد، ولا ما هى مشكلتها فلا نصدقها لثانية واحدة.. فمثل هذه الحياة اللاهية بهذا المجون يمكن تصور وجودها مثلاً عند ارستقراطية ما قبل ثورة يوليو.. أما الطبقة الجديدة التى تملك كل هذا البذخ فى التسعينيات.. فلقد صعدت أصلا من أصول منحطة لا تمارس هذا النوع من المتع، ولا تتحدث مثلاً بالفرنسية التى يقدم الفيلم عبارات كاملة مهمة منها دون أن يكترث أحد بأن أفهمها أنا الذى لا أعرف الفرنسية لأن أبى أدخلنى المدارس الحكومية المجانية!.

فما هو نوع العمل الذى يمارسه حسين الإمام مثلا بحيث يملك كل هذه الثروة.. وبحيث ينفق العشرة جنيهات فتعود له ألفا كما قال لأحمد زكى فى المطعم الصينى.. وما هو مغزى المطعم الصينى نفسه بالمناسبة ومشاهد عديدة أخرى قد يكون كل

منها جميلا وساخرا على حدة، ولكن من الصعب فهمها فى نسق واحد متكامل؟

لا فقراء أو أغنياء

إن «كابوريا» إذا كان عن الفقرآء فى مواجهة الأغنياء.. فإنه لا يجعلنا نتعاطف مع هؤلاء ولا أولئك.. لأننا لا نصدقهم معا حين لا نفهم مشاكلهم على الجانبين.. فلا هؤلاء هم الفقراء الذين نعرفهم فعلا فى واقعنا.. ولا أولئك هم الأغنياء الحقيقيون.. فإذا كان الفيلم يكسر «الواقع» ويخرج عنه إلى التغريب، فعليه أن يحدد قضيته أولا ثم يختار أسلوبه كما يشاء.. وإلا فما هى الإدانة التى يوجهها أحمد زكى لطبقته الفقيرة فى مشهد النوافذ المفتوحة ليلاً وهو يوجه إتهاما عبيطا لكل أسرة، بينما هو العنصر الفاسد فعلا والمنحرف بالمفهوم الشعبى.. والذى يجعله الفيلم رغم ذلك يرفض مائة ألف جنيه كسبها من مراهنة على مباراة ملاكمة ويقذف بها فى وجه السيدة الثرية كما فعل محمد الكحلاوى من أربعين سنة.. ثم يترك كل هذا البذخ ليعود إلى الفتاة الفقيرة التى يحبها كما عاد فريد شوقى لهدى سلطان.. فكيف تقدم شخصية كهذه على هذا التنازل لمجرد أرضاء الجمهور.. وأين يمكن أصلا فى كل القاهرة أن يحدث هذا؟

فى «كابوريا» رغم ذلك حس سينمائى مدهش وقدرة مبتكرة من خيرى بشارة على خلق أجواء جديدة حميمة.. وهناك خط هائل فى البداية لصعاليك ثلاثة يقتحمون عالم القصور، لو كان الفيلم قد واصله لصنع شيئاً مدهشا. بدلاً من أغراقنا فى ملل القصر والمزرعة الذى هبط تماما بإيقاع الفيلم حتى كدنا نختنق من البرودة والتكرار وحتى لو كان هذا مقصودا.

وهناك مشاهد طويلة جداً ومكررة لمباريات الملاكمة بلا مبرر وفى «كادر» مغلق على رأس المتلاكمين فقط وضد منطق التسويق بالملاكمة.. والكادر المغلق على وجهين فقط سائد فى الفيلم وبما يناسب التليفزيون وحتى لو كان المقصود هو الإحساس بالاختناق.. واللقطات طويلة وبلا قطع حتى فى لحظات تعبير عالية جداً من أحمد زكى كان لابد أن نراه مواجهة فى كلوز بدلا من البروفيل».. فغير معقول أن يفلت المخرج رد الفعل على وجهة وهو يسمع أشعار رغدة مثلاً.. أو وهو يتوسل منافقا لحسين الإمام فى المطعم الصينى، وهى مسئولية المخرج بالطبع التى سلبت الكثير من براعة الممثل ومن جمال تصوير وإضاءة محسن أحمد.. وبحيث نخرج فى النهاية



لقطة من فيلم «كابوريا» - إخراج خيرى بشارة

مغتاظين فعلا لأننا لم نحب هذا الفيلم رغم جهود ممثل عبقرى فعلاً هو أحمد زكى الذى لا يستطيع غيره آداء مثل هذه الشخصية.. ورغدة التى نراها فى أحسن حالاتها حارة منطلقة نزقة ثم جميلة،، وسحر رامى بأدائها الخبيث الراسخ.. وحسين الإمام الذى وضع نفسه لأول مرة فى مكانه الصحيح كممثل ثم كمنتج لابد أن نحييه على أنه بدأ بتجربة فنية راقية وشجاعة.. ثم هناك هؤلاء الشبان الرياضيون الثلاثة - وخصوصا محمود القصير - الذى كانوا أجمل اكتشافات الفيلم التى تستحق الاستمرار.. ولكن بدون «كابوريا» أو «لابوريا».. تكفى أفلام «البساريا» البسيطة المتواضعة فقط!

- مجلة «كل الناس» ١٠/٩/١٩٩٠.

«الزوجة السابعة»
محمد فوزى يشاكس مارى كوينى..
فى أيام البراءة القديمة !

لا يكتسب فيلم **«الزوجة السابعة»** أهميته فى هذا الموضوع من أن بطله هو محمد فوزى بل من أن البطلة أمامه كانت مارى كوينى.. ولكن ليس بمعنى أن هذه كانت أهم من ذاك أو العكس.. وإنما بمعنى أن محمد فوزى أصبح مطربا ناجحا فى أفلام كثيرة، بل وظاهرة فى الفيلم الغنائى المصرى يعرفها الكثيرون وكتبوا عنها كتابات عديدة، وربما زاد الاهتمام بها أكثر بعدما مات محمد فوزى نفسه. ثم بعد تراجع حال الغناء عموما فى أيامنا هذه حيث أصبح الجميع يفتقدون الأصوات الجميلة القديمة التى لم يقدروها حق قدرها فى حياتها.. وهذا شأن المطربين عموما فى السينما المصرية الذين كانوا أكثر حظا فى الإهتمام والشهرة وحب الجماهير من الممثلين العاديين الذين لا يغنون.. فما زال عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد وعبد الحليم وشادية وليلى مراد فى أذهان الناس حتى الآن وعلى الرغم من توقفهم عن العمل..

ومن هذه الزاوية لن يكون جديدا أن نتحدث عن محمد فوزى الذى تحدثنا عنه كثيرا، وما زال يعيش فى قلوب الناس فى أفلامه التى يتكرر عرضها فى التليفزيون، ولكن الجديد فى فيلم «الزوجة السابعة» فيما اعتقد أن نتحدث عن مارى كوينى التى لا يعرف عنها الكثيرون - خصوصا من هذا الجيل - شيئاً. مع أن أفلامها كانت قليلة.. إلا أنها فى الواقع سيدة من سيدات السينما المصرية الأوائل اللواتى شاءت المصادفة أن تقوم هذه السينما فى بداياتها على اكتافهن أكثر من الرجال لسبب من الصعب تفسيره فى الواقع ! ..

فإذا كان قد أصبح معروفا للجميع أن عزيزة أمير مثلا هى التى انتجت ومثلت أول فيلم روائى طويل بالمعنى الذى اصطلح على اعتباره البداية «الرسمية» للسينما

المصرية وهو «ليلى» الذى كان أول فيلم يعرض فى القاهرة ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٢٧.. فقد لا يعرف الكثيرون أنه فى التوقيت نفسه تقريبا كان مقدرا للسينما المصرية أن تتلقى دفعة قوية أخرى من سيدة من سيدات السينما ايضا هى آسيا داغر، التى انتجت ومثلت بعد عامين فقط - ١٩٢٩ - سابع أفلام السينما المصرية «غادة الصحراء» أمام وداد عرفى الذى أخرجه ايضا، والذى يبدو أنه جاء من تركيا خصيصا ليتفرغ لخداع سيدات السينما فى مصر بوهم أنه مخرج كبير.. فهو نفسه الذى وقعت فى أحابيله عزيزة أمير ليخرج لها «ليلى» والذى أكمله استفان روستى بعد المشاكل العديدة التى أصبحت قصة طريفة يعرفها الجميع ..

مارى كوينى من جيل الرائدات

ومع آسيا داغر القادمة من الشام لتكون بعد ذلك ركنا أساسياً فى البدايات الأولى للسينما المصرية وحتى الخمسينيات.. جاءت بنت أختها الفتاة الصغيرة الجميلة مارى كوينى لتصبح هى الأخرى أحدى رائدات هذا العالم السحرى الجديد الجميل : السينما.. وليمتد تأثيرها منتجة وممثلة وأم حتى الآن فى شخص ابنها نادر جلال الذى كان من أوائل من تخرجوا من معهد السينما عام ١٩٦٣ ليصبح واحدا من انشط مخرجى الجيل الشاب - بمعنى أنه أول جيل درس السينما دراسة أكاديمية فى مصر - وأفضلهم من حيث الحرفة، وهو الذى ولد فى أحضان السينما ابنا لمارى كوينى والمخرج أحمد جلال، ومثل وهو طفل مع يوسف شاهين فى «ابن النيل» قبل أن يصبح تلميذا له ومساعدا وهو شاب ..

وأحمد جلال هو أحد الشباب المثقفين الذين جذبهم عالم السينما الجديد منذ بدايته فى نهاية العشرينيات.. وهو من أسرة غريبة يبدو أنها كانت كلها «مضروبة بالفن».. فأخواه الأخرين أصبحا مخرجين هما أيضا على الرغم من عدم تشابه الأسماء.. وهما حسين فوزى الذى تخصص فى فترة تالية لأحمد جلال فى الأفلام الأستعراضية والذى اكتشف نعيمة عاكف.. وعباس كامل الذى كان رساما للكاريكاتير وتحول هو الآخر إلى لون من الأفلام الساخرة الجريئة الأشبه بالكاريكاتير.. بينما كان على أخيهما أحمد جلال أن يشق الطريق أولاً وفى ظروف مبكرة أكثر صعوبة.. حين تحول من الصحافة إلي السينما ممثلا ومخرجا وارتبط فى البداية بآسيا داغر التي كون معها ثنائياً فى سلسلة أفلام ظهرت فى بدايات

السينما المصرية المبكرة ..

بعد **«غادة الصحراء»** الذى مثلته آسيا وأخرجه وداد عرفى عام ١٩٢٩.. اشركت آسيا معها ابنة أختها مارى كوينى فى أول ظهور لها على الشاشة عام ١٩٣١ فى فيلم **«وخز الضمير»** الذى اخرجه إبراهيم لاما.. وهنا نلاحظ الطابع العائلى الذى ساد محاولات تلك الأيام.. فهو شقيق بدر لاما نجم المغامرات الذى حاول تقليد أفلام الكاوبوى الأميريكية بعدما عاد الشقيقان الفلسطينيان من المهجر فى أمريكا اللاتينية ليستقرا فى مصر.. وينسب لهما فضل إخراج **«قبلة فى الصحراء»** الذى يعتبره البعض أول فيلم مصرى فى الواقع حيث عرض قبل «ليلى» بستة أشهر كاملة.. ولكن فى الأسكندرية وليس فى القاهرة..

ولعل هذا الجو العائلى هو الذى جعل آسيا تشرك معها مارى كوينى فى «وخز الضمير».. لكى يظهر أسم أحمد جلال لأول مرة ضلعا فى هذا الثلاثى الذى استمر طويلا بعد ذلك، وذلك حين أخرج لهما **«عندما تحب المرأة»** عام ١٩٣٣. ولكن ليختفى أسم مارى كوينى كممثلة بضع سنوات من الأفلام التى مثلتها خالتها آسيا وأخرجها ومثلها معها أحمد جلال، الذى نعرف أنه تزوج من مارى كوينى فى الفترة نفسها.. فهل كان لهذا الزواج علاقة فى احتجابها موقتا عن الشاشة ؟.. أم أنها هى التى زهدت في العمل انشغالا بأعبائها الجديدة.. ولكن الثابت أن آسيا واصلت العمل مع أحمد جلال ممثلا ومخرجا فى سلسلة من الأفلام :

«عيون ساحرة» ١٩٣٤، **«شجرة الدر»** ١٩٣٥، **«بنكنوت»** ١٩٣٦، **«زوجة بالنيابة»** ١٩٣٦، **«بنت الباشا المدير»** ١٩٣٨،، **«زليخا تحب عاشور»** ١٩٣٩ .

ثم بعد سبع سنوات لم يظهر فيها اسم مارى كوينى كممثلة.. تعود مارى كوينى إلي الظهور مرة أخرى ومع أحمد جلال مخرجا، وممثلا أحيانا.. فى أفلام :

« فتاة متمردة» أمام عباس فارس عام ١٩٤٠ . **«رباب»** أمام أحمد جلال نفسه عام ١٩٤٢ . **«ماجدة»** أمام عباس فارس عام ١٩٤٣ .**«أم السعد»** أمام المطرب اللبنانى محمد سلمان عام ١٩٤٦ . «كانت ملاكا» أمام يحيى شاهين ولكن من إخراج عباس كامل شقيق أحمد جلال عام ١٩٤٧ . **«عودة الغائب»** أمام محمود المليجى عام ١٩٤٧. **«إلهام»** أمام يحيى شاهين ومن إخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٥٠ .

ثم **«الزوجة السابعة»** عام ١٩٥٠ والذى نتحدث عنه اليوم وكان من بطولتها أمام محمد فوزى وشادية وسليمان نجيب وإسماعيل ياسين ومن إخراج إبراهيم عمارة،

الذى أخرج لها فى العام التالى «ضحيت غرامى» أمام عماد حمدى الذى كان نجمه قد بدأ يبزغ قبل ذلك بقليل.. ثم ليكون آخر أفلام مارى كوينى منتجة وممثلة هو «نساء بلا رجال» الذى أخرجه لها عام ١٩٥٣ الشاب الموهوب العائد من أمريكا قبلها بسنوات قليلة.. يوسف شاهين.

منتجة وصاحبة استديو

إذا كان أسم مارى كوينى قد اختفى عن الشاشة كممثلة منذ ذلك التاريخ - ١٩٥٣ - إلا أنه ظل موجودا وبقوة سواء خلال شركة الإنتاج التى كونتها كمنتجة «أفلام ماري كوينى»، أو خلال ابنها المخرج الشاب نادر جلال، أو خلال الإنجاز الكبير الذى قدمته مع زوجها الراحل وظل قائما حتى الآن، وهو أنشاؤهما معا «لاستديو جلال» فى حى حدائق القبة فى قلب القاهرة ..

وما اتيح لنا رؤيته من أفلام مارى كوينى كممثلة - وهو قليل - يوحى بأنها كانت تميل فيما يبدو إلى أداء الشخصيات الأقرب إلى تكوينها هى كسيدة جادة وإيجابية تربت فى أحضان خالتها آسيا التى كانت رائدة كما قلنا فى تأسيس صناعة سينما مصرية في فترة مبكرة وفى ظروف صعبة.. وهو جيل من النساء العظيمات حقا تدين لهن السينما بأكثر مما تدين للرجال.. وكان طبيعيا أن تتشرب مارى كوينى بهذه الروح المناضلة شديدة البأس التى تميل إلي العمل والإضافة، سواء من آسيا أو بعد ارتباطها الفنى بمناضل آخر من «الحرس القديم» هو أحمد جلال.. ثم بارتباطها كزوج وشريك حياة وعمل لينجبا معا مخرجا.. واستديو..

زوجة «سابعة» لمحمد فوزى

فيلم «الزوجة السابعة» يحمل لافتة «أفلام مارى كوينى» كمنتجة.. وهى تعهد بالفكرة والحوار فيه لأبو السعود الأبيارى أحد أهم كتاب الكوميديا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله.. أما السيناريو والإخراج فلإبراهيم عمارة الذى كان ممثلا ذا طابع خاص فى الأداء «الفخيم» ويظهر في دور صغير ايضا فى هذا الفيلم.. وسوف نلاحظ أن عاطف سالم كان مساعدا للمخرج.. وأن وديد سرى كان مساعدا للمصور.. وهى أسماء اصبحت مهمة جدا فى السينما المصرية بعد ذلك.. كما سوف نلاحظ أن التصوير كله تم فى استديو جلال بالطبع..

ولأنها تنوى أن تصنع فيلم مرحا ناجحا يكتبه أبو السعود الأبيارى.. فلقد اختارت بذكاء - محمد فوزى لدور البطولة، والذى كان قد أصبح مطربا محبوبا فى السينما منذ ما ظهر لأول مرة عام ١٩٤٦ **«مجد ودموع»** أمام مطربة أخرى كانت قد جاءت من الشام هى ايضا وبدأت تفرض وجودها فى السينما الغنائية هى نور الهدى.. ليبدأ محمد فوزى بعد ذلك سلسلة من الثنائيات الغنائية مع صباح فى **«عدو المرأة»** و**«صباح الخير»**.. ومع عقيلة راتب فى **«عروسة البحر»**.. أو الثنائيات الغنائية الراقصة مع سامية جمال فى **«صاحبة العمارة»** و**«بنت حظ»**.. ومع تحية كاريوكا فى **«حب وجنون»**.. بحيث عندما التقطته مارى كوينى ليلعب أمامها **«الزوجة السابعة»** عام ١٩٥٠.. كان محمد فوزى نجما قد تربع على القمة فعلا.. وكان قد لعب قبل ذلك مباشرة خمسة أفلام عام ١٩٤٨.. وأربعة أفلام عام ١٩٤٩ هى **«المجنونة»** أمام ليلى مراد و**«المرأة شيطان»** أمام المطربة أحلام و**«فاطمة رماريكا وراشيل»** أمام مديحة يسرى.. و**«صاحبة الملاليم»** أمام كاميليا فاتنة تلك الأيام.. ومن إخراج عز الدين نو الفقار شخصيا ...

بل أنه فى العام نفسه ١٩٥٠ الذى استعانت فيه مارى بمحمد فوزى فى «الزوجة السابعة».. كان محمد فوزى قد لعب بطولة أربعة أفلام أخرى من أنجح أفلام تلك الفترة وأمام أهم نجماتها فى هذا المجال أو ذاك : **«بنت باريس»** أمام تحية كاريوكا.. و**«الآنسة ماما»** مع صباح.. و**«غرام راقصة»** مع نور الهدى.. والأفلام الثلاثة من إخراج حلمى رفلة الذى كان من أذكى عقول الإنتاج التجارى الناجح الذى يجيد صنع «تركيبات» ليست مبتذلة من الغناء والرقص والكوميديا.. والذى يقف وراء الظهور الناجح لعدد من أهم نجوم تلك الفترة - نهاية الاربعينات وبداية الخمسينايت - مثل شادية وماجدة ومحمد فوزى وإسماعيل ياسين.. أمام الفيلم الخامس لمحمد فوزى فى العام نفسه - ١٩٥٠ - فهو **«بنات حواء»** الذى لعبه أمام مديحة يسرى وشادية ولكن أخرجه نيازى مصطفى ..

والمذهل أن هذا الفيلم الأخير يتشابه موضوعه إلى حد كبير مع «الزوجة السابعة» الذى انتج فى العام نفسه ويلعب فيه محمد فوزى الدور نفسه تقريبا!.. ويبدو أنه تقليد راسخ فى تراث السينما المصرية.. حيث نرى هذه الأيام وبعد أربعين عاما فيلمين يعرضان معا عن الموضوع نفسه هما **«جزيرة الشيطان»** لعادل إمام - وهو بالمصادفة من إخراج نادر جلال - و**«جحيم - ٢»** لسمير صبرى ومن إخراج محمد أبو سيف !!

الزوج.. المضروب دائماً

محمد فوزى فى «الزوجة السابعة» هو الشاب الماجن الذى يتزوج ست فتيات يتخلص منهن بالطلاق لعدم الإنجاب.. إلى أن يقع فى حب الزوجة السابعة مارى مارى كوينى التي تنتقم منه بتأديبه إلى حد «الضرب» حتي تعلمه أن يحترم المرأة والعلاقة الزوجية، ولأنها ذات شخصية أقوى منه بكثير تجبره فى النهاية على التوبة والإكتفاء بحب امرأة واحدة..

وهو نفسه محمد فوزى الشاب المغامر المتقلب فى فيلم **«بنات حواء»** الذى ينصب شباكه حول مديحة يسرى الفتاة القوية «المسترجلة» التي تدير مصنعا أو شركة ما، كل ما يعمل فيها من النساء!.. وبينما تفشل كل ألاعيبه فى الإيقاع بها تنجح هى فى تأديبه ـ وبالضرب أيضا ـ حتى يفهم الدرس فى النهاية ويكتفى بحبها والاستقرار معها ويقلع عن تغريره المتكرر بالنساء !

والغريب أن شادية فى الفيلمين كانت هى الأخت الصغرى للبطلة والتى تتحرق شوقا للزواج. ولكن تمرد اختها الكبرى وعنفها مع محمد فوزى اللذين يؤخران زواجهما، يعطل زواج الاخت الصغرى بالتالى وحسب التقاليد، ولذلك فهى تسعى بكل شكل لانجاح قصة حب محمد فوزى مره مع مارى كوينى ومرة مع مديحة يسرى.. واسماعيل ياسين هو الكوميدى الذى يشيع الضحكات فى الفيلمين، اللذين يشتركان ايضا فى أن جزءا مهما من أحداثهما لابد من أن ينتقل إلى شاطئ الاسكندرية لسبب ما ! ..

ويتكرر الموضوع نفسه بحذافيره تقريبا فى فيلم ثالث بعد ذلك بسنوات هو **«الزوجة رقم ١٣»** الذى أخرجه فطين عبد الوهاب.. ولكن بعدما أصبحت البطلة هى شادية نفسها هذه المرة التى تؤدب وتنتقم لكل النساء السابقات من الفتى الماجن رشدى أباظة.. وإن كان هذا الفيلم قد كتب فى عناوينه أنه مأخوذ عن قصة شهريار الذى ادبته شهرزاد ! ..

ولا يختلف بناء فيلم **«الزوجة السابعة»** عن البناء التقليدى للفيلم الكوميدى الخفيف الذى برع أبو السعود الأبيارى فى كتابته بغزارة مستغلا إمكانات أبطال الفيلم سواء المطرب أو الراقصة أو الممثل المضحك الذى كان فى الغالبية العظمى إسماعيل ياسين !

والفيلم يبدأ هذه المرة فى قاعة محكمة يحصل فيها محمد فوزى أو «وحيد أفندى»

على حكم بالطلاق من الزوجة «السادسة» التى عاشرها سنة كاملة فلم تنجب له ولدا .. فطلقها كما طلق من قبلها .. هكذا ببساطة .. ونلاحظ أن المحكمة «ظريفة» جدا حيث يتبادل المحامون والبطل النكات ويضحك حضور الجلسة وكأنهم فى جلسة أنس..

بعد تحرره من الطلاق مباشرة وفى الليلة نفسها يكون محمد فوزى فى الكاباريه أو النادى الليلى لفندق ما كالعادة.. فالأبطال أثرياء دائما من دون أن يمارسوا عملا ما، فيقضون نصف حياتهم على الأقل فى الكاباريه !. وعلى الفور ينصب شباكه حول مائدة تجلس عليها مارى كوينى الفتاة الجميلة القوية المتعجرفة التى ترفض دعوة الشبان للرقص.. بينما اختها الصغرى شادية ترقص مع خطيبها نور الدمرداش الذى كان «وجها جديدا».. بينما الأب سليمان نجيب مشغول هو نفسه بمراقصة حسناوات السهرة .

ونفهم بعد ذلك أن هذه الأسرة السعيدة تقيم فى فندق بالاسكندرية.. وان محمد فوزى ينزل فيه هو ايضا لكى يحدث «الاشتباك» الذى لابد منه.. وان كان لا يدرى أحد كيف حدث سوء التفاهم التقليدى حين تدخل مارى كوينى أو «سميحة» جناحها خطأ لتجد أن الراقد فى سريرها هو محمد فوزى !

الممثل القديم الأجنبى الأصل ادمون تويما هو «مدير الأوتيل» الدائم فى هذه الأفلام.. ولذلك فهو يفض الاشتباك بسرعة ويشرح لمارى كوينى أن محمد فوزى هو وحيد بك ضياء الدين.. «غنى كبير فى البلد» والذى استأجر الجناح الخاص بالأسرة.. ومن هنا جاء الخطأ ولكن بعد أن تكون شرارة الحب قد اندلعت من أول نظرة وكالعادة !. ولذلك يكون منطقيا أن يغنى لها محمد فوزى فى المشهد التالى مباشرة وهى تتنزه وحدها على شاطئ البحر، وهو يلاحقها «بغلاسة» لا يخفف منها سوى كونه محمد فوزى :

« قاعد لوحدك ليه يا جميل.. ياللى هويتك.. دا الحب فى الأيام دى قليل.. وأنا حبيتك! »

وتصوروا شابا يلاحق فتاة على شاطئ البحر بهذا الإلحاح من دون أن تستدعى له «الشاويش» ومن دون أن يتصدى له مخلوق واحد يكون موجودا مصادفة ليتصدى له مفسدا قصة الحب قبل أن تكتمل.. مع أن تقاليد المصريين أن يحشروا أنفسهم بين كل فتى يعاكس فتاة لمعرفة إية الحكاية بالضبط، ولضرب الفتى ضربا مبرحا أو أخذ الفتاة منه لاستجوابها أو لأى غرض آخر لحماية الشرف والفضيلة بالطبع ..

الرجال يفضلون القاسيات

ولأن ماري كويني أو «سميحة» هي فتاة صلبة جدا وعنيدة ولا تكترث بأحد.. فإن محمد فوزي يقرر أن يتزوجها فورا. وكأن القاعدة هي أنه كلما ضربت الفتاة الشاب كلما هام في حبها.. وهي ترفضه في البداية لسبب غامض.. بينما اختها شادية لا تطيق المماطلة وتريد أن تتزوج من خطيبها الشاب الباهت الذي بلا طعم ولا رائحة نور الدمرداش.. ولكن لابد من أن تتزوج أختها الكبرى أولا..

والغريب جدا أن تكون الفتاة ماري كويني رافضة إلى هذا الحد الزواج من هذا الشاب.. ولكن أباها «البك» أو «الباشا» – سليمان نجيب– الذي لا نعرف عنه شيئاً على الإطلاق - يكشف عن خوائه الشديد فجأة حين يتوسل إليها ان تقبل هذه الزيجة.. لأن الشاب الثري جدا وعده بسداد ديونه المتراكمة.. فهي صفقة بيع حقيرة جدا يتقبلها الجميع بصدر رحب.. ومن دون أن نفهم لماذا يسرف هذا الأب سليمان نجيب في الانفاق اذا، مصطحبا ابنتيه إلى الفنادق الكبيرة ما دام مفلسا إلى هذا الحد! ومن دون أي كلمة لا عن ثروة سليمان نجيب وكيف تبددت، ولا عن ثروة محمد فوزي الحالية ولا من أين مصدرها.. ولكننا نفهم فجأة أنه من أثرياء الريف. فهو بعد اضطرار الفتاة لقبول الزواج به لانقاذ أبيها المفلس، يدعو العائلة الكريمة كلها لقضاء «يومين في العزبة».. فكل شاب وسيم في السينما المصرية لديه «عزبة».. في العزبة يركب اسماعيل ياسين الحمار وهو يغني «للأكل» طبعا :

« الله يا روحي على الفتة لما ناكلها..

والحتة تجري ورا الحتة عايزة تطولها..»

وإسماعيل ياسين هو «الملحق» التقليدي «للبيه» محمد فوزي.. لا تدري هل هو موظف عنده أم سكرتيره أم قريبه.. ولكنه شيء من هذا كله، ولمجرد أن يكون موجودا طوال الوقت ليضحكنا ..

وإذا كان الممثل «السنيد» يركب الحمار.. فطبيعي أن يركب «البطل» الحصان.. ويغني لماري كويني :

«قلبي وقلبك صبروا ونالوا ..

ياللي بحبك.. قبل ما قالوا

جوزوها له.. مالها إلا له! » .

والأسرة في الريف غنية جدا بالطبع. وفي ليلة العرس تتبرع «خالتي خضرة»

إحدى عجائز أسرة محمد فوزى الريفيات، ومن دون مناسبة بإفشاءه سره لعروسه مارى كوينى.. فهو تزوج ست نساء من قبل.. وكان يعيش مع الواحدة منهن سنة فإذا لم تنجب خلالها ولدا.. طلقها! فتهرب العروس طبعا بعد عقد القرآن وتعود إلى القاهرة ليرجوها أبوها الوجيه الأمثل المفلس أن تقبل الزواج الصفقة.. وهنا تبدأ سلسلة المعاكسات والمعارك بين الزوج وزوجته التى ترفض معاشرته فى الفراش وتنغص عليه حياته إلى حد الضرب وتحطيم ضلوعه.. وهى حين تقفل فى وجهه باب حجرة النوم.. ولا يمنعه هذا المأزق الغريب من أن يغنى لها أغنية سعيدة جدا ..

« ع الباب أنا ع الباب .. افتح لى يا بواب ! » .

وبعد مشهد واحد تكون قد صالحته من دون مناسبة توافق على أن تذهب معه إلى الإسكندرية.. وفى الطريق الصحراوى الذى نكتشف أنه لم يكن يزيد عام ١٩٥٠ عن مترين عرضا.. «يخبطها» أغنية أخرى :

«خاصمينى تصالحينى.. أنا راضى يا نور عيني...

بحبك وأنت فرحانة.. وأحبك وأنت غضبانة..

وأحبك وأنت نعسانة.. وأحبك وأنت سرحانة» .

وكلام ركيك من هذا النوع، لا يسفر بالطبع عن أى تراجع من الزوجة الشرسة عن موقفها.. حتى حين ينفذ الاقتراح العبقرى للسفرجى النوبى ـ محمد كامل ـ بالاستعانة بالعفاريت، والغناء بالدفوف والطراطير هو وإسماعيل ياسين وهما يطلقان البخور :

«حبرشنى يا حبرشنى.. حتة حنة تنقرشنى ! » .

وأرجو ألا يسألنى أحد من هو الذى «حبرشه».. ولكن الحل فشل على أى حال، فذهب محمد فوزى كالعادة ليسكر وينسى فى أقرب كاباريه حيث تكون الفرصة مناسبة لتقديم استعراض أجنبى من فاتنات «فرقة جاكسون العالمية» التى يعود محمد فوزى بواحدة منهن إلى المنزل ليثير غيرة زوجته.. فتبدأ هى فى إثارة غيرته أيضا بإدعاء أنها على علاقة برجل آخر.. وهو نوع من «الشغل البلدى» فى حل المشاكل الزوجية باختراع قصص الخيانة المتبادلة.. ومن دون أن ينسى مخرج الفيلم «الحاج إبراهيم عمارة» الذى كان متخصصا فى القاء آيات القرآن الكريم بصوته الجهورى فى الأفلام.. أن يضع على لسان مارى كوينى آية قرآنية تلقن زوجها درسا فى ضرورة الرضا بما قسم الله له... وهو لعب على الحس الدينى لدى الجمهور

كانوا يحشرونه فى الأفلام بمناسبة ومن دون مناسبة ومهما كانت غارقة فى أجواء العصابات أو الكاباريهات !

المزاج المرضى فى الحب

المزاج المرضى الغريب فى العلاقات العاطفية فى الفيلم المصرى هو الذى يجعل مارى كوينى تعترف بأنها تحب زوجها جدا.. وواثقة من أنه يحبها جدا.. ومع ذلك يتلذذ كل منهما فى تعذيب الآخر بسادية غريبة.. تصل إلى حد احضار الزوجة لرجل لكى يضبطهما الزوج معا فى بيت الزوجية.. وبعد أن تثور ثائرة محمد فوزى ويخرج المسدس ويطلق الرصاص فعلا بينما اسماعيل ياسين يصرخ هلعا بطريقته المعروفة : «يا ماما.. يا لهوتى !» وأشياء من هذا القبيل.. يكشف الرجل الذى هو عشيق الزوجة عن شاربه المستعار ويخلع طربوشه فإذا به امرأة فى زى رجل.. أو جمالات زايد!.. وهنا يدرك الزوج محمد فوزى أن زوجته مارى كوينى شريفة عفيفة دبرت هذه الحيلة لتلقنه درسا فى ضرورة احترام الحياة الزوجية.. وبعد أن يكون تاب تجىء النهاية السعيدة.. فإذا بالأسرة كلها تجتمع حول طفلين أنجبهما الزوجان مرة واحدة.. فالزوجة السابعة المتمردة نجحت إذا فى تحقيق حلم زوجها، ومضاعفا أيضا.. والكل يبتسمون للكاميرا بسعادة على كلمة النهاية ..

ومن حقنا الآن وبعد أربعين سنة كاملة أن نتأمل هذه الأشياء بقدر من الدهشة.. وأن نسخر من هذا الشىء أو ذاك بمنطق أيامنا الحاضرة.. ولكننا لن نستطيع أن ننكر أبدا هذه الأفلام الجميلة بكل سذاجتها وبراءتها وأغانيها وضحكاتها كانت تسعد الناس وبلا أى خداع أو إدعاء أو ابتذال.. وكان هذا وحده يكفى! لأننا اصبحنا اليوم نفتقد هذه البراءة! ونشاهد تلك الأفلام القديمة بشىء من الحسرة.. وبكثير من الاستمتاع .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٣٢ - ١٧ / ٩ / ١٩٩٠ .

«الماضى المجهول»
صوت ليلى جعله معروفا

أحمد سالم ظاهرة أسطورية غامضة ليس فى السينما المصرية وحدها، بل ربما فى المجتمع المصرى الراقى فى مرحلة ما عبد إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥.. حيث كانت تقفز أحيانا إلى السطح، فجأة، مثل هذه الشخصيات المغامرة والمتعددة الأوجه.. مع أن المجتمع المصرى نفسه أقرب إلى الثبات والتقليدية بما لا يسمح عادة ببروز شخصية «المغامر» كما فى المجتمعات الغربية.. ولكن أحمد سالم هذا لم يكن قد تجاوز العشرين عندما عاد من انكلترا حيث درس الطيران أو تدرب عليه، فكان - كما يقال - ثانى مصرى يقود طائرة.. ثم دون أن يدرى أحد ما هى علاقة الطيران بالإذاعة، قيل أيضاً أنه كان أول من نطق بصوته: «هنا القاهرة» عند افتتاح أول إذاعة مصرية حكومية بعد مرحلة الإذاعات الأهلية الصغيرة.. فلقد عمل مذيعا أيضاً!

وهنا لا تكون دهشتنا كبيرة لو انتقل من الإذاعة إلى السينما.. وليصبح مديرا لـ «استديو مصر» أكبر مؤسسة سينمائية مضرية فى ذلك الوقت، ومن دون أن ندرى أيضاً ما هى خبرته السينمائية السابقة التى تؤهله لقفزة هائلة كهذه من دون تدرج.. ولكن يبدو أن تكوينه الشخصى الخاص كان وراء هذه الطموح المتقلب.. فواضح أنه كان «ابن ناس» بالمعنى السائد حينذاك.. ومثقفا ثقافة أجنبية واسعة.. فإذا أضفنا إلى هذا جاذبيته الشخصية التى جعلت منه أحد نجوم المغامرات العاطفية أيضاً - حيث تعددت زيجاته وعلاقاته المدوية مع نجمات المجتمع الارستقراطى ونجمات السينما.. وكان أشهرها مع المطربة أسمهان - فلنا أن نتخيل كيف كان هذا الشاب

«الساحر» قادرا على تجربة كل ما يخطر له على بال.. ولكن ما يعنينا هنا هو السينما..

ليس ضروريا بالطبع أن يكون كل من يتولى منصب مدير «استديو مصر» صالحا للسينما.. ولكننا نفاجأ بأول ظهور لاسم أحمد سالم فى قوائم الأفلام عام ١٩٣٨ مخرجا لفيلم **«أجنحة الصحراء»** ثم يختاره المخرج محمد كريم بطلا لفيلم **«دنيا»** أمام راقية إبراهيم عام ١٩٤٦.. لكى يعود أحمد سالم للإخراج فى فيلم **«الماضى المجهول»** الذى كتب له السيناريو أيضاً. فضلاً عن قيامه بالبطولة بالطبع أمام ليلى مراد وبشارة واكيم.. ثم أخرج فى العام نفسه فيلما ثانيا هو **«رجل المستقبل»** أمام مديحة يسرى.. وقد يظن احدكم أن الإخراج كان سهلا إذا إلى هذا الحد فى تلك الأيام. وهذا صحيح نسبيا ولكنه يكون صحيحا جدا فى حالة أحمد سالم بالذات. خصوصا حين نكتشف من خلال فيلم «الماضى المجهول» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال.. أن هذا الذى قدمه فى الفيلم لم تكن له أى علاقة بالإخراج، ولا بالسيناريو الذى كتب اسمه عليه على الرغم من أن الذى عاصروا تلك الفترة يقولون أنه نقله عن فيلم اجنبى اسمه «عودة الأسير» عن قصة لجيمس هيلتون،(ومن دون أن يشير بكلمة لذلك بالطبع فى تيترات الفيلم..) كما أنهم يقولون أيضاً أن مساعده كامل التلمسانى الذى كان يملك الخبرة التكنيكية الكافية، هو الذى كان يقوم بالجهد الأكبر فى إخراج أفلام أحمد سالم.. والمفارقة الغريبة هى أن كامل التلمسانى كان قد أصبح مخرجا قدم أهم أفلامه **«السوق السوداء»** الذى يعتبر من بدايات التيار الواقعى فى السينما المصرية بعد «العزيمة» لكمال سليم وتاريخ تنفيذ **«السوق السوداء»** هذا هو عام ١٩٤٥.. أى قبل عام كامل من عمله كمساعد مخرج مع أحمد سالم فى «الماضى المجهول» عام ١٩٤٦.. وهى أول حالة من نوعها – فى حدود معرفتى شخصيا – لمخرج يعود ليصبح مساعد مخرج! وليس مساعدا مع عبقرى اكبر منه لتصبح المسألة مفهومة، وإنما مع مخرج مبتدئ يجرب أول أفلامه، ومشكوك أصلا فى أنه مخرج.. وهذا الأمر يؤكد قوة سحر شخصية أحمد سالم الخرافى!

مع ذلك يخرج أحمد سالم ستة أفلام بعد «الماضى المجهول» يلعب بطولتها جميعا بالطبع: **«رجل المستقبل»** الذى أشرنا إليه من قبل عام ١٩٤٦.. ثم «ابن عنتر» عام ٤٧ أمام مديحة يسرى.. وفى العام نفسه يختاره صلاح أبو سيف شخصيا، بطلا لفيلم **«المنتقم»** أمام نور الهدى.. ثم **«حياة حائرة»** و«المستقبل المجهول» أمام نور

الهدى أيضاً عام ١٩٤٧.. وليكون أخر ظهور لاسمه مخرجا وممثلا عام ١٩٥٠ فى فيلم «دموع الفرح» أمام مديحة يسرى..

شخصيات الفيلم

البطولة فى «الماضى المجهول» أمام أحمد سالم كانت لليلى مراد التى تقوم طبعا بالغناء.. وبشارة واكيم الذى يتولى الجانب الكوميدى.. والاثنان يخففان كثيرا من جفاف ورتابة البطل الوسيم، والذى لا علاقة له بالتمثيل على الرغم من أنه كان ساحر نساء فى حياته الشخصية، وذلك إما لأن ذوق سيدات تلك الفترة كان رديئا. وإما لأن «الفتى الساحر» كانت له مواهب أخرى لم تظهر فى هذا الفيلم..

هناك أيضاً أحمد علام الذى كان ممثلا مسرحيا جهورى الصوت فخم الاداء من مدرسة يوسف وهبى. وأمينة نور الدين التى كانت أحدى نجمات المجتمع الأرستقراطى، وقد بذلت جهودا مستميتة لتصبح ممثلة هى الأخرى ولكنها فشلت، وهى تقوم فى «الماضى المجهول» بدور الفتاة الأرستقراطية اللعوب التى تنسج خيوطها حول أحمد سالم طمعا فى ثروته.. بينما تقوم سعاد حسين والدة النجمة الشابة سماح أنور، بدور صغير لمرضة زميلة لليلى مراد فى المستشفى الذى يعالج فيه أحمد سالم، وتغنى لها ليلى فى عيد ميلادها أغنية من أجمل أغانى الفيلم هى «الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها» التى هى أصلا أغنية شهيرة من أغانى عبد الوهاب غناها بصوته تحت اسم «انشودة الفن».. وعلى الرغم من إنها من أجمل أغانيه فلقد تم منعها من الإذاعة بعد ثورة «تموز» يوليو، لأنه قيل أن مؤلفها صالح جودت نظمها تغنيا بالملك فاروق بإعتباره راعيا للفنون..

أما سيد بدير الذى كان بدء حياته الفنية فى ذلك الوقت ممثلا، فهو يعلب دور الريفى الساذج ذى «الكرش الكبير» والذى يضحك ببلاهة ويكرر باستمرار: «ما أنا برضه كنت بأجول كده!».. بينما يلعب سعيد أبو بكر دور طفل بالبنطلون الشورت «كثير الإزعاج والشقاوة» بين أطفال عائلة أحمد سالم الطامعة فى ثروته..

سيناريو.. ثقيل الدم

على الرغم من أن أحمد سالم عهد بكتابة الحوار لبديع خيرى الذى كان أحد أبرع كتاب الحوار السينمائى اللطيف، إلا أنه فى هذا الفيلم فشل فى بعث خفة الدم

فى سيناريو ثقيل بطبعه.. اللهم إلا فى بعض العبارات التى جاءت على لسان الشخصية الكوميدية فى الفيلم «الشبوكشى» والتى لعبها بشارة واكيم.. ولن يدهشنا بالطبع أن المونتاج قام به كمال الشيخ لأننا تعرف أنه بدأ مونتيرا فى استديو مصر - مثله مثل صلاح أبو سيف - قبل أن يتحول فيما بعد إلى مخرج كبير.. ولكن ما أدهشنا فضلا عن حكاية كامل التلمسانى الذى كان مخرجا ومع ذلك عمل كمساعد مخرج فى «الماضى المجهول» هو أن مساعد المصور فى هذا الفيلم كان أحمد خورشيد الذى أصبح مصورا كبيرا بعد ذلك، بل وكانت له محاولات قليلة فى الإخراج أيضاً..

فى الفيلم أيضاً راقصتان وكلب.. الراقصتان هما هاجر حمدى ونبوية مصطفى اللتان كانتا معروفتين فى أفلام تلك الأيام، ولكل منهما لونها الخاص، وجمهورها الذى يمكن أن يدخل الفيلم من أجلها.. أما الكلب فقدموه فى العناوين بإعتباره «الوجه الجديد بامبو» وهو الصديق الوفى لبطل الفيلم أحمد سالم خصوصا عندما تخلى عنه كل أصدقائه من البشر..

لست اتخيل شخصيا، فيلم «الماضى المجهول» من دون أغانى ليلى مراد التى اعتقد أنها هى التى جعلت هذا الفيلم مرغوبا حتى الآن.. خصوصا الأغنية الساحرة الخالدة المملوءة بالشجن والرمانسية والعذوبة «حيران فى دنيا الخيال» والتى لحنها مع جميع أغانى الفيلم الأخرى الفنان محمد فوزى، بإستثناء أغنية «الدنيا ليل» التى هى لعبد الوهاب وبصوته أصلا إنما يبدو أنه لإعجابه بليلى مراد التى شاركته بطولة فيلم **«يحيا الحب»** عام ١٩٣٩ - أى قبل سبع سنوات - فلقد سمح لها بأن تغنيها بصوتها.. أما كلمات الأغانى فهى لاساطين تأليف الأغانى السينمائية الرقيقة الأقرب إلى الشعر حينذاك: أحمد رامى وأبو السعود الإبيارى وجليل البندارى..

فكرة الفيلم

على الرغم من أن معظم أحداث **«الماضى المجهول»** - الأساسية على الأقل - مأخوذة عن الفيلم الأجنبى «عودة الأسير» كما يقول شهود تلك الفترة.. فلقد كتب أحمد سالم فى بدايته وبالنص: «أخذت فكرة الفيلم عن دراسات علمية للأستاذ الدكتور شاركوه الفرنسى»!

الفكرة ببساطة هى فقدان شخص لذاكرته نتيجة حادث ما، واسترداده لها بعد

فترة نتيجة لحادث أخر.. ولقد تكررت هذه الفكرة بعد ذلك كثيرا فى السينما المصرية، ولكن مع استبدال الحادث أحيانا بما يسمونه «الصدمة».. وحيث كنا نسمع طبيبا يقول ببساطة: «هو لابد له من صدمة ثانية علشان يسترد ذاكرته!».

الشخص فى «الماضى المجهول» هو أحمد سالم – واسمه فى الفيلم أحمد أيضاً – الشاب الأنيق الثرى الذى يعيش فى فيللا فى الاسكندرية مع كلبه «بامبو» وخادمه النوبى عم إدريس ويلعبه الممثل الأسمر محمد كامل الذى كان يحتكر هذا الدور فى كل الأفلام.. وذلك لأنه لابد لكل «بيك» وجيه من سفرجى اسمر مخلص جدا، هو أقرب إلى الصديق الذى يشاركه كل أسراره، ويتكفل بإطلاق النكات أيضاً، قبل ظهور إسماعيل ياسين على الساحة!

فى حادث قطار بشع يصاب أحمد بجراح، ويفقد الذاكرة تماما، فلا يتذكر أى شيء من ماضيه ولا حتى اسمه.. وعندما ينقلونه إلى المستشفى يطلقون عليه اسم – حسن – بعد أن يفشلوا فى معرفة أية معلومات عنه.. ويكلف طبيبه أحمد علام المرضة الجميلة ليلى مراد – نادية – برعايته –.. ويكون جاره فى العنبر هو الملحن الطريف «الأستاذ الشبوكشى» ويلعب الدور بشارة واكيم..

من أجل .. ليلى مراد

لأنه أحمد سالم، فلابد من أن تعجب به ليلى مراد.. فتبدأ بالاهتمام به اهتماما خاصا أكثر من بقية المرضى. ثم تنشأ صداقة خاصة أيضاً بينه وبين بشارة واكيم وهكذا يكتمل الثلاثى التقليدى : الولد.. والبنت.. والمضحك..

بينما يشكو حسن من أنه فقد بفقدان ذاكرته كل ما يتعلق بماضيه قائلا: «لا أنا عارف أنا مين.. ولا جاى منين.. ولا رايح فين» .. يستلهم بشارة واكيم من هذه الحالة كلمات الأغنية الجميلة:

«حيران فى دنيا الخيال..
محروم من الذكريات..
لا عندى فيها أمال
ولا بناجي اللى فات..»

ثم إذا به يلحنها على الفور، مع أن ظروف المستشفى لا توحى بأى تلحين، هذا إذا تصورنا اصلا أن شكل بشارة واكيم نفسه يمكن أن يخرج منه لحن عبقرى

كلحن محمد فوزى.. ولكن المطلوب أن تغنى ليلى مراد هذه الأغنية – مع أنها ممرضة فى مستشفى – لحسن حظنا!

فى الوقت نفسه تنتهز عائلة أحمد سالم وهى من «الأعيان» فرصة اختفائه مدة طويلة من دون أى أخبار عنه، لتدبر مؤامرة للاستيلاء على كل ثروته بإعتباره قد مات ويقود عمه المؤامرة فيستدعى كل أفراد العائلة لتقسيم التركة.. بينما تعدل بنت عمه اللعوب أمينة نور الدين عن مشروع زواجها منه، مادامت ستحصل على ثروته من دون زواج.. فتعود على الفور إلى عشيقها..

وفى المستشفى.. تكون الممرضة نادية هى الملاك الرقيق اللطيف المغرد دائما كالعصفور.. ولأنها ليلى مراد، ففى عيد ميلاد زميلتها سعاد حسين تغنى لها على ضوء الشموع:

«الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها..
نجوم تغير النجوم من حسن منظرها..
ياللى بدعتوا الفنون..
وفى ايدكو أسرارها
دنيا الفنون دى جميلة..
وانتو أزهارها!»

الكلب السينمائى

ثم يبلغ من حماسة الممرضة الجميلة أن تصمم على الكشف عن شخصية حبيبها الذى فقد الذاكرة.. فلعل احدا من أهله يتعرف إليه.. فتنشر صورته فى إحدى الصحف على نفقتها ومقابل أربعة جنيهات ونصف جنيه! وبينما يقرأ السفرجى النوبى المخلص عم إدريس الجريدة لا يلتفت لصورة سيده الغائب.. ولكن الكلب بامبو الأكثر ذكاء، هو الذى تعرف إلى صورة صاحبه فينبح بشدة حتى يلفت الخادم النوبى.. فيا له من كلب سينمائى حقا!

وتتحسن حالة حسن الجسدية ويشفى من جراحه بإستثناء مسألة الذاكرة.. وفجأة تدعوه الممرضة نادية، من دون مناسبة، إلى «بيتها الريفى» هو وصديقه الشبوكشى.. فنكتشف أن بيتها هو قصر يصلح سكنا لمليونير.. وهناك وسط الطبيعة الريفية الجميلة يقوى الحب ويترعرع طبعا، بينما تكون مشكلة بشارة واكيم الوحيدة

هى التغنى بالأكل الدسم الذى تقدمه لهم أم نادية.. فالأكل هو المادة الأساسية فى كوميديات السينما المصرية وسلاح الممثل الكوميدى الرئيسى لكى يضحكنا هو أنه بينما يكون صديقه البطل مشغولا بالحصول على قبلة من البطلة الجميلة.. يكون هو مشغولا بالبحث عن أى طعام!

نكتشف فجأة ومن دون أى مقدمات، أن المريض فاقد الذاكرة أحمد سالم قد أصبح مؤلف أغانى.. هكذا ببساطة.. فبينما هو فى الريف فى بيت حبيبته نادية – التى لا ندرى كيف تركت عملها فى المستشفى كل هذا الوقت – تصله حوالة بريدية بثمن أغنية كان قد أرسلها إلى أحدى الصحف.. فنشرتها بعدما اكتشف أنه مؤلف عظيم جدا – كالعادة – فتعم السعادة الجميع.. وتكون الفرصة مناسبة لتغنى ليلى مراد أغنيتها الجميلة جدا:

«أنا قلبى خالى.. والا انشغل بك..

مش عارفة مالى.. يمكن بحبك!»

ثم يمر بالمصادفة أيضاً موكب عرس ريفى.. فتكون فرصة لكى تغنى مع الفلاحين الأغنية الشعبية المصرية الجميلة: «سلم علاى لما قابلنى وسلم علاى» ولكن بتوزيع جديد يستخدم الكورال استخداما شديد التقدم بالنسبة لذلك الوقت.. حتى إننا نتساءل الآن كيف تراجعت الأغنية المصرية إلى هذا الحد المؤسف، بعدما كانوا قادرين على صنع هذه الأغانى المتقدمة جدا فى الأربعينيات!

بعد اسبوعين، فى هذا الجو الريفى الذى لاندرى ما علاقته بموضوع الفيلم الأصلى، تلتقى ليلى مراد وأحمد سالم عرافة على الطريق تتنبأ لهما بالحياة السعيدة، ثم تتبرع بإعطائهما تمثالا لقط فرعونى أسود مرعب يجلب لهما الحظ فيتزوجان على الفور.. وبسرعة، مع تواريخ الأيام التى تكر أمامنا على «روزنامة الحائط» ينجبان طفلا.. وتبدأ كل الأشياء تتغير إلى الأفضل فعلا، وبفعل ساحر، لا بد من أنها تعويذة القط الفرعونى.. فصحيفة «أخبار اليوم» بجلالة قدرها تستدعى حسن للعمل بها محررا فيحذره صديقه الشبوكشى من الا يقبل مرتبا أقل من مائة جنيه فى الشهر! وهو مبلغ خرافى فى تلك الفترة من الأربعينيات.. وهى مسألة من المستعبد أن تحدث لرجل أصبح عبقريا هكذا فجأة لمجرد أنه مؤلف أغانى.. خصوصا إذا كان فاقد الذاكرة، لا اعتقد إنها حدثت لشكسبير نفسه!

لكن كان المطلوب بمنطق السينما المصرية، أن يعود أحمد سالم بالذات – ولأنه

أحمد سالم - إلى حياة الرفاهية مرة أخرى : البيت الكبير الوثير والملابس الفخمة. إذا فلا بأس من أن يصبح صحافيا كبيرا بقدرة قادر.. ولا يدهشنا أن يعيش بشارة واكيم فى البيت نفسه تقريبا مع الزوجين ليلى مراد وأحمد سالم.. كيف؟ لا ندرى.. ولكن لأن «الكوميديان» لابد من أن يبقى دائما مع البطل والبطلة لكى يضحكنا طول الوقت ويكون مشاركا «بالعافية» فى كل الأحداث!

وحين يصبح مطلوبا فى سياق الفيلم أن يسترد أحمد سالم ذاكرته، فلا بأس من أن يذهب إلى القاهرة حيث تصدمه هناك سيارة.. فيسترد ذاكرته ولكن إلى ما قبل خمس سنوات فقط.. بمعنى أنه يتذكر كل ما سبق هذه السنوات الخمس أى قبل أن يصاب فى حادث القطار. يتذكر أنه الوجيه الثرى أحمد علوى صاحب سراى الزهور فى رمل الاسكندرية.. ولكنه يظل فاقد الصلة تماما بما حدث بعد الحادث.. أى زواجه من ليلى مراد وإنجاب الطفل، وهى مسألة مستغربة علميا.. ولكن الهدف منها، كما اتصور، أن تزداد محنة ليلى مراد التى يتخلى عنها زورجها فجأة هى وطفلها، ويعود إلى حياته الأولى ليكتشف أن اسرته قد استولت على إيراد «العزب» أى الضياع - بمعنى أنه لم يكن مالكا لضيعة واحدة فقط- ولكن عودته حيا تفسد عليهم خططهم.. أما على الجانب الآخر.. فعندما يسقط تمثال القط الفرعونى الأسود ويتحطم.. تدرك ليلى مراد أن الحظ تخلى عنها بعدما تركها زوجها.. فتغنى له كالعادة:

«ياللى غيابك حيرنى..
وسابنى أهيم ويا الأفكار..
عمرك ما كنت تغيب عنى..
وتخلى عقلى شريد محتار»

من تقاليد السينما المصرية أن البطلة عندما تواجه أى مأساة، فإنها تتحول فورا إلى مطربة محترفة ناجحة جدا.. خصوصا عندما تكون ممثلة الدور مطربة فعلا.. ولذلك فما أسهل أن يقنع الملحن الأستاذ الشبوكشى ليلى مراد بأن تواجه مأساة اختفاء زوجها المريب بأن تغنى له فى الإذاعة:

«منايا فى قربك أشوفك سعيد
وأشوف نفسى جنبك دا شئ مش بعيد»

وكجزء من عودة أحمد سالم تدريجا إلى حياته فيما قبل فقدانه للذاكرة، تواصل

ابنة عمه اللعوب أمينة نور الدين خطتها للزواج منه طمعا في ثروته. ويتحدد موعد زفافهما فعلا.. وتشاء المصادفة الغريبة أن يتم الاتفاق مع ليلى مراد بالذات ومن بين كل مطربات العالم.. على أن تحيى هى حفل الزفاف!

وعليك أن تستوعب جيدا التطورات التالية:

بينما يتمزق قلب ليلى مراد ألما وهى تغنى فى عرس زوجها الذى نسيها تماما هى وابنه منها ليتزوج اخرى.. تكون الفرصة مناسبة لكى تغنى له «حيران فى دنيا الخيال.. محروم من الذكريات» التى أشار إليها الفيلم فى بدايته ثم ادخرها لهذه اللحظة الحاسمة.. ولكن لا يلفت الزوج شيئا، فى هذه الأغنية ولا فى المطربة نفسها، التى لسبب ليس مفهوما تبقى ضيفة لقضاء بقية الليلة فى القصر وفى حجرة نوم العريس بالذات! لأن الشبوكشى وعم إدريس الخادم الوفى يدبران «مؤامرة علمية» يعيدان بها الذاكرة للبطل. فهو يدخل حجرة نومه ليجد المطربة تنام فى فراشه، فيدهش فى البدء.. ولكنه يرى تمثالا جديدا لقط فرعونى مثل التمثال الذى تحطم.. وبمجرد أن يرى القط يتذكر كل شىء.. الزوجة والطفل.. فيقبل الجميع بعضهم البعض فى سعادة.. فالمشكلة إذا؟ كانت فى القط.

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٣٧ - ١٥/١٠/١٩٩٠.

«الزوجة رقم ١٣» لفطين عبد الوهاب
كوميديا المخرج جعلت كيدهن .. لطيفا

تثبت الايام كلما تقدمنا مع السينما المصرية فى افلامها الجديدة، وكلما رأينا فى الوقت نفسه افلامها القديمة، ان العقم اصاب كثيرا من عناصرها، وان الذى نفقده من اسمائها الكبيرة لا نجد من يعوضه بالكفاءة نفسها مع انه قد اصبح لدينا الان معهد سينما، ولم يكن القدامى قد درسوا فى أى معهد .. ومع ان تقنيات الفيلم المصرى تقدمت بلا جدال. صحيح ان المعدات القديمة قد استهلكت، ولكن «رؤوس» العناصر الجديدة اصبحت اقدر على استخدام هذه المعدات نفسها بحيث تحقق بها مستويات أفضل، وذلك لكثرة ما شاهدوا او اقتربوا من الجديد فى السينما العالمية..

وعلى الرغم من كل ذلك يبدو واضحا - وإن كانت الاسباب غامضة - فإن المواهب القديمة لم تجد من يحل محلها ليكون على الاقل على مستواها إن لم نكن نطمح فى ان يكون افضل. كما هو مفروض مع تقدم الزمن .. فلا جدال فى انه لم تعد لدينا الان ليلى مراد جديدة، ولا أنور وجدى، ولا الريحانى أو محمد فوزى.. ولم يعد لنا على مستوى كتاب السيناريو مثلا بديع خيرى آخر وأبو السعود الابيارى آخر .. وفى مجال الكوميديا والاستعراض بالذات تبدو الأرض الجديدة شحيحة ومقفرة أكثر .. فاذا قيل ان الاستعراض هو مشكلة انتاجية بحتة، وأنه لم يعد لدينا مخرجون للاستعراضات، فلأنه لم تعد لدينا استعراضات اصلا يمكن ان تكشف عن مواهب جديدة . واذا قيل أن الفيلم الكوميدى كتابة واخراجا لا يحتاج إلى أية امكانيات .. ويمكن صنع كوميديا صارخة بثلاثة مليمات .. فلماذا لم يعد لدينا كاتب سيناريو كوميدى، ولا مخرج يملك الحس الكوميدى ؟

ارجو الا يقول لى احد أن الافلام الكوميدية التى نراها الان هى كوميدية فعلا،

او ان لها علاقة حتى بمجرد خفة الدم .. فانا اتحدث عن الكوميديا السينمائية بالمعنى الذى عرفناه فعلا فى كل تاريخ السينما المصرية .. والذى أيا كان اعتراضنا على هذا الشيء او ذاك فيه.. فلقد كانت سينما كوميدية فعلا مازالت حية حتى الان..

فى هذا المجال لابد ان نذكر على الفور فطين عبد الوهاب، الذى عندما رحل لم يستطع احد من شباب السينما الجدد ان يرقى إلى مستواه حتى الان .. وما زلنا عندما نتحدث عن الكوميديا الراقية لا نجد سوى هذا المخرج الوحيد الذى يمكن ان يقال انه تخصص في هذا النوع واستطاع فى الوقت نفسه أن يطور أساليبه السينمائية من الاشكال البدائية التى كانت تتطلبها مواصفات افلام اسماعيل ياسين، الى انواع اكثر تقدما وقربا فى الوقت نفسه من الطابع السينمائى .. كما استطاع ادراك الحقيقة البديهية التى كانت قد فاتت الكثيرين غيره ممن اخرجوا افلاما كوميدية من قبل، وهى ان السينما نفسها لها ضرورات خاصة تجعل ما يصلح للمسرح مثلا او للاذاعة، لا يصلح لها بالضرورة .. بمعنى انه لا يكفى للفيلم الكوميدى ان يكون بطله ممثلا كوميديا ناجحا يلجأ إلى جماهيريته السابقة ليعتمد على الاضحاك بالحوار مثلا او بمجرد تركيبته الشكلية مما قد يصلح للمسرح مثلا! وإنما لابد من توظيف هذه القدرة فى شكل سينمائى قائم على الحركة والبناء الجيد للموقف الكوميدى منذ لحظة الكتابة نفسها .. وهو ما يتطلب فهما من المخرج اولا لطبيعة السينما من لحظة وضع الكاميرا وتقدير حجم اللقطات، ثم القطع بينها فى المونتاج من لقطة الى لقطة ومن الفعل الى رد الفعل – والاهتمام برد فعل كان من ابرز مميزات فطين عبد الوهاب – وباستخدام شريط الصوت ايضا لاضافة ما يشبه «التعليق الصوتى» على الصورة، ولو بقطعة موسيقية او مؤثر صوتى خارج عن الصورة نفسها، يضيف لها معنى كوميديا، كان يلقى احد الممثلين بوسادة صغيرة على الارض، فنسمع بكاء طفل .. وهو ما فعله رشدى اباظه مثلا فى فيلم «الزوجة رقم ١٣» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال .. فما هى علاقة الوسادة الملقاة ببكاء الطفل ؟ العلاقة هى ان هذه الوسادة كانت شادية قد وضعتها فوق بطنها لتدعى أنها حامل كذبا لتحرج زوجها رشدى أباظة أمام عائلته وعائلتها بعدما شكا لهم من انها لا تسمح له بمعاشرتها زوجيا .. فلما انصرف الجميع القى هو بالوسادة غاضبا، وهو موقف ظريف يمكن ان ينتهى عند هذا الحد .. ولكن المخرج المفكر

الخلاق يضيف له صوت بكاء الطفل ساخرا من أكذوبة شادية بأن الوسادة هى الجنين الذى تحمله فى بطنها .. ليضاعف من غيظ رشدى اباظة من صوت الطفل وكان الوسادة متأمرة ضده هى الاخرى .. فيتضاعف ضحك الجمهور على رشدى المخدوع مرتين ..

هذه الاضافة البسيطة جدا كمجرد «مؤثر صوتى»، تؤكد على فهم المخرج لوسائله السينمائية، كما تؤكد على عدم قناعته بالكوميديا المكتوبة التى نفذها الممثلون كما اراد لذلك فهو عند تركيب الفيلم فى المونتاج يضاعف من امكانيات المشهد بهذه الحيل الصغيرة التى تتفتق عن عقل ليس كوميديا فقط، بل وقادر على توظيف كل ما يمكن ان تضيفه السينما ايضا .. وهو ما ينطبق عليه بالضبط تعبير «الكوميديا السينمائية» .. والمختلفة بالتأكيد عن اية وسائط كوميدية اخرى .

كوميديا المخرج

اسلوب فطين عبد الوهاب الذى ميزه عن غيره لم يكن سوى الاهتمام بهذه التفاصيل التى تبدو صغيرة، ولكنها تثرى قدرات الموقف أكثر .. وهو اسلوب يبدأ منذ اختيار الموضوع بحيث يحمل مشكلة جادة ولكن يمكن معالجتها كوميديا .. فى وقت كان سائدا فيه ان الكوميديا السينمائية قد لا تحتاج الى موضوع اصلا، بل ولا تحتمل المشاكل الجادة، وانه يكفى فقط ان يلعبها ممثلون كوميديون .. ثم هو بعد ان يضع يده على هذا الموضوع الجاد، يقلل بقدر الامكان من دور الحوار، ويضع الشخصيات دائما فى حالة حركة .. ومن موقف متأزم الى موقف مضاد، ثم الى انقلاب فى المواقف والمفارقات، لتتصاعد الكوميديا باستمرار من خلال الازمة .. وهى لا تتركز حول البطل والبطلة فقط، انما تهتم اهتماما شديدا بكل ما يمكن استخراجه من الممثلين الثانويين. ففى **«الزوجة رقم ١٣»** يتأزم الموقف بين الزوج رشدى اباظة وزوجته شادية، ويجتمع اعضاء العائلتين فى بهو البيت فى انتظار هبوط الزوجة من حجرتها، ووسط هذا القلق نرى عم شادية او خالها رجلا قصيرا أصلع، ينهض من مقعده الى المقعد المجاور .. ثم يعود الى المقعد الاول .. وهكذا، فى حركة مكوكية تؤكد على معنى التوتر من ناحية، ولا نملك الا ان نضحك لها بسبب تكوين الممثل الجسدى من ناحية اخرى، وذلك كله فى مشهد لا تشغله جملة حوار واحدة ..

وهذا ما نسميه كوميديا الصورة، وليس حتى كوميديا الموقف. فليست هذه الحركة من الرجل موقفا فى ذاتها، بل هى مجرد تفصيلة من موقف التوتر انتظارا لهبوط شادية من حجرتها لمواجهتها باتهامات زوجها .. وهو الموقف الذى كتبه السيناريو وربما لم يضع فيه ما يوحى بالضحك، ولكن المخرج اثناء التنفيذ يضيف اليه بحسه المتيقظ دائما، هذه اللمسة الصغيرة مستخدما كل ما يمكن استخدامه من مفرداته فاذا كان هو قد اختار هذا الممثل نفسه الذى يلعب دورا صغيرا للعم او الخال بهذا التكوين الشكلى المضحك .. فلماذا لا يجعله يقوم ويقعد بين هذا المقعد وذاك ليصبح مضحكا اكثر ...

بهذا الطموح استطاع فطين عبد الوهاب ان يطور نفسه من «كوميديا الممثل» التى كانت تعتمد فى بداية عمله بالسينما على امكانيات النجم الكوميدى، مثل اسماعيل ياسين مثلا الذى يكفى ظهوره وحده وصنع اى شىء لاضحاك الجمهور، الى كوميديا المخرج اصلا، اى الكوميديا التى يتفتق عنها ذهن فطين عبد الوهاب نفسه، موظفا فهمه للسينما وسيطرته عليها فيلما بعد فيلم، وبحيث يصبح النجم الكوميدى مجرد عنصر من عناصرها .. صحيح انه – اى النجم الكوميدى وهو العنصر الاساسى المهم جدا – خصوصاً فى سلسلة افلامه لاسماعيل ياسين – ولكن فطين عبد الوهاب وضعه فى اطار سينمائى متكامل يتغير فيه أداء الممثل نفسه ووظيفته عن افلامه السابقة، كما وضعه فى اطار جماعى يمكن ان تبرز فيه مواهب كوميدية اخرى، بل ويمكن ايضا من خلاله استخراج القدرة الكوميدية حتى من ممثلين لم يكونوا معروفين بذلك، لأن الاطار السينمائى الذى يستطيع فطين عبد الوهاب ان يضع فيه ممثليه سيصبح هو الاطار القادر على اكتشاف الجوانب الكوميدية فى شخصياتهم، وهو الاطار السينمائى اساسا الذى من الانصاف ان نقول انه سبقه اليه توجو مزراحى ونيازى مصطفى .. فكلاهما كان متمكنا من أدواته السينمائية انما طبعا مع فوارق فى القدرة والأسلوب ..

فطين عبد الوهاب

بدأ فطين عبد الوهاب عمله السينمائى عام ١٩٤٩ بفيلم **«نادية»** لعزيزة امير ومحمود ذو الفقار .. ويبدو انه بدأ بالكوميديا على الفور حيث اخرج فى العام التالى مباشرة **«جوز الاربعة»** لكمال الشناوى ومديحة يسرى .. ثم فيلمه الثالث **«بيت**

الاشباح» عام ١٩٥١ بدأت سلسلة افلامه مع اسماعيل ياسين التى شملت بعد ذلك **«كلمة حق»** عام ٥٣ و**«الانسة حنفى»** عام ٥٤ الذى حقق نجاحا كبيرا لفطين عبد الوهاب ولاسماعيل ياسين دعم مكانتهما بعد ذلك فى السينما الكوميدية.. وجعل من الممكن وضع اسم اسماعيل ياسين مباشرة فى عناوين مجموعة من الافلام اخرج له فطين عبد الوهاب منها **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** و «وفى البوليس» و«فى الاسطول» و «فى دمشق» و «بوليس حربى» .. و «فى الطيران» و «بوليس سرى» ...

الغريب ان لفطين عبد الوهاب بضع محاولات خارج مجال الكوميديا مثل **«عبيد المال»** لفاتن حمامة وعماد حمدى الذى يبدو اقرب لاسلوب حسن الامام، و**«الغريب»** الذى اشترك فى اخراجه عام ٥٦ مع كمال الشيخ ومن بطولة ماجدة ويحيى شاهين وكمال الشناوى، و**«طاهرة»** عام ٥٧ وهو فيلم ميلو درامى لمريم فخر الدين ومحمود المليجى ومحمود اسماعيل الذى حاول من دون يأس ان يصبح محمود المليجى آخر وفشل فشلا ذريعا .. ومن افلام الاغراء، مع نجمته الاولى حينذاك هند رستم، اخرج فطين فيلمين: **«ساحر النساء»** و**«الاخ الكبير»** والاثنان مع فريد شوقى عام ٥٨. ولكن يبدو انه احس انه يسبح فى مياه لا تناسبه .. فعاد الى المجال الذى يمكن ان يبدع فيه وهو الكوميديا. وبدأ اسلوبه ينضج ويتقدم كما قلنا فيما يشبه «البحث» عن كوميديا سينمائية خالصة .. فبعد افلام يغلب عليها اسلوب «الفارس» الهزلى مثل **«امسك حرامى»** و**«ابن حميدو»** عام ٥٧ و**«العتبة الخضراء»** عام ٥٩ و**«حيجننونى»** و**«الفانوس السحرى»** عم ٦٠، قدم تحفة ناضجة على كل مستوى فى العام نفسه هى فيلم **«اشاعة حب»** لسعاد حسنى وعمر الشريف ويوسف وهبى، وهذا الفيلم كان ايذانا بمرحلة من الكوميديات الراقية المتميزة تماما وسط تيارات الكوميديا الاخرى فى السينما المصرية، فأخرج فى السنوات التالية **«الزوجة رقم ١٣»** عن اسطورة شهريار وشهرزاد، و**«آه من حواء»** مع لبنى عبد العزيز ورشدى اباظة عن «ترويض النمرة» لشكسبير، و**«عائلة زيزى»** مع سعاد حسنى واحمد مظهر وفؤاد المهندس، الذى عاد فقدمه فى **«صاحب الجلالة»** مع فريد شوقى وسميرة أحمد، ثم قدمه ايضا عام ١٩٦٤ فى فيلمين **«اعترافات زوج»** امام هند رستم وشويكار .. و **«انا وهو وهى»** مسرحيته الشهيرة مع شويكار ايضا .. ثم قدم **«المدير الفنى»** عن احدى مسرحيات الريحانى الشهيرة ولكن مع فريد شوقى وليلى طاهر هذه المرة ..

هكذا يمكن ان نقول ان فطين عبد الوهاب كان يتطور عن وعى كامل، من مرحلة

النجم الكوميدى مثل اسماعيل ياسين الذى يفرض ظله بلا شك على العمل كله وحسب مواصفاته الجماهيرية، الى مرحلة المخرج الذى يختار نجومه ليصنع منهم الكوميديا بنفسه .. فلم يقل احد مثلا ان لبنى عبد العزيز ورشدى اباظة وفريد شوقى كانوا نجوما كوميديين .. ولكن فطين عبد الوهاب كان قادرا على استكشاف هذا الجانب من موهبتهم الذى ربما لم يدركوه هم أنفسهم، ومن دون تعارض بالطبع مع اعتماده على النجم الكوميدى «الجاهز» مثل فؤاد المهندس .. لان تحقيق الاسلوب «المستقل» للمخرج الكوميدى لا يعنى القاء نجوم الكوميديا المتخصصين وراء ظهره، ولكن يعنى اعادة تقديمهم برؤية مناسبة اكثر للسينما، مع الكشف عن الجانب الكوميدى المختفى فى اهداب نجوم اخرين ليسوا معروفين بذلك، او القاء نظرة على مواهب كوميدية جديدة تماما لا تأخذ فرصتها بما يكفى..

ثلاثة اتجاهات فى الكوميديا

لقد سار فطين عد الوهاب فى هذه الاتجاهات الثلاثة .. ففى الوقت الذى صنع من اسماعيل ياسين «سوبر ستار» تحمل الافلام اسمه فى مجموعة شهيرة، او تعامل مع فؤاد المهندس وشويكار ثنائى المسرح الناجح .. تعامل ايضا مع فريد شوقى ولبنى عبد العزيز وشادية ورشدى اباظة وصلاح ذو الفقار كنجوم كوميديين، واكتشف فى الوقت نفسه عادل امام فى خطوته الاولى فى السينما .. ونحن مدينون بلا شك لفطين عبد الوهاب فى اكتشاف القدرة الكوميدية المدهشة عند رشدى اباظة الذى كان الشائع عنه انه نموذج الرجولة العنيفة الوسيمة، واذا به ممثل كوميدى من الطراز الاول، يحمل عبء فيلم كامل مثل «**الزوجة رقم ١٣**» بالذات، وحتى فى وجود شادية بجاذبيتها الهائلة، والتى كانت دائما وحتى منذ افلامها المبكرة تملك كل مقومات البنت الشقية خفيفة الظل والمنطلقة بتلقائية وتصالح غريب مع الكاميرا والجمهور، الى جانب مواهبها العديدة الاخرى، وعلى رأسها أنها ممثلة جيدة ومغنية متفردة بلون خاص بالقدر نفسه، وبحيث لا يمكن القول بأنها مدينة لفطين عبد الوهاب باكتشاف قدرتها الكوميدية، ولكن يمكن القول بالتأكيد بأنه وضعها فى هذا الاطار الجديد الذى توصل اليه من خلال التطوير المستمر لادواته ..

وهو ما اصطلحنا على تسميته «الكوميديا السينمائية الراقية» وتحدثنا عن بعض مقوماتها من قبل .. وهو اسلوب تصلح كأفضل نموذج له مجموعة الافلام التى

اخرجها فطين عبد الوهاب لشادية : **«الزوجة رقم ١٣»** عام ٦٢ أمام رشدى اباظة - «مراتى مدير عام» عام ٦٦ أمام صلاح نو الفقار - **«كرامة زوجتى»** عام ٦٧ امام صلاح نو الفقار ايضا - **«نصف ساعة جواز»** عام ٦٩ عن مسرحية «زهرة الصبار» امام رشدى اباظة وماجدة الخطيب وعادل إمام ..

ثم تشاء المصادفة ان يكون آخر افلام فطين عبد الوهاب عام ٧٢ هو **«اضواء المدينة»** مع شادية ايضا واحمد مظهر .. وهو فيلم لم يلمع فيه فطين عبد الوهاب ولا شادية فيما أذكر، ولاسباب تستدعى اعادة مشاهدته ..

شهريار .. وكيد النساء

يعلن «الزوجة رقم ١٣» من البداية انه معالجة عصرية لاسطورة شهريار فى «الف ليلة وليلة» الذى كان يقتل فتاة مسكينة كل ليلة انتقاما من السيدة زوجته التى خانته..

الى ان أوقعه حظه السيىء فى أيدى «شهرزاد» التى لا ترحم، فاذا بها تشغله كل ليلة بحكاية وهمية من اختراعها لا تنهيها أبدا، ولا تنيله فى الوقت نفسه غرضه منها ابدا .. إلى ان تنتقم لكل بنات جنسها، بدهاء المرأة الذى يمكن ان يتغلب ببساطة على كل بطش الرجل، وبالسلاح العجيب الذى تملكه المرأة والذى لا يفهم احد سببه .. وهو ان الرجل هو الذى يريدها باستمرار ويتحرق شوقا .. بينما تستطيع هى ان تقاوم وتحتمل وتستغنى عنه مهما كانت راغبة به .. ولا احد يدرى كيف !

هذا هو خط الفيلم الذى كتب له السيناريو برشاقة وذكاء شديدين كل من على الزرقانى وابو السعود الابيارى، وهما مدرستان مختلفتان فى الكتابة السينمائية استطاع فطين عبد الوهاب ان يجمعهما معا بدهاء .. الزرقانى بقدرته الحرفية على الصياغة الدرامية، والابيارى بطاقته الكوميدية المدهشة وحواره الساخر ...

ولكننا ندهش هنا عندما نجد ان الحوار الرشيق اللاذع كتبه على الزرقانى نفسه وليس ابو السعود الابيارى كما هو مفترض .. والذى يبدو ان دوره فى السيناريو اقتصر على ابتداع المواقف الكوميدية والمفارقات الشديدة الذكاء ..

رشدى أباظة فى الفيلم هو شهريار .. أو مراد سالم الشاب الثرى المتلاف الذى يستغل ثروته ووسامته فى الايقاع بالنساء ليقضى «وطره» - ولا أدرى معنى «وطره» هذه بالضبط .. ولكنها تستخدم عادة فى مثل هذه الاحوال - منهن ثم يلقيهن فى

عرض الطريق .. ولذلك فنحن نسمع انه تزوج اثنتى عشرة فتاة من قبل، كان يتخلص منهن بمجرد اكتفائه .. ولكن اطرف هذه الزيجات على الاطلاق – ولاحظ براعة الحوار – كانت سونيا .. التى خطبها فى سيدى جابر .. وكتب عليها فى كفر الزيات .. ودخل عليها فى طنطا .. وطلقها فى بنها ..!» وهى كلها محطات فى طريق القطار من الاسكندرية الى القاهرة ..

وعلى الرغم من المبالغة الطريفة المسموح بها فى اطار الفيلم الكوميدى، فإن هذه العبارة المركزة كالطلقات قد تفسر شخصية هذا الشاب المزواج المتلاف فى جملة واحدة ابلغ من مائة مشهد .. وهذا الايقاع الرشيق السريع كان ميزة اخرى مهمة لكوميديا فطين عبد الوهاب، وهو الايقاع الاكثر مناسبة للسينما سواء فى الحوار او فى تطور الاحداث .. وفلسفة «شهريار الجديد» تتلخص ايضا فى عدة عبارات حوارية سريعة .. فرشدى اباظة حينما يرى شادية على الشاطىء ويعجب بها ينصب شباكه حولها ولكنها تصده .. فيقول لعبد المنعم ابراهيم صديقه و«السكرتير» كالعادة، ان شادية تبدو من نوع الستات اللى ما بيسلموش الا فى الحلال .. اى بالزواج .. فيقول عبد المنعم ابراهيم معترضا على هذه المغامرة الجديدة :

– «بس الجواز بيكلفك .. والطلاق بيكلفك .. انت فاكر الستات لب بتقزقزه ؟»

– «الفلوس اتخلقت علشان الواحد يتمتع بها !».

وهنا نتذكر ان رشدى اباظة لابد ان يكون «الثرى المعروف» كما يقدمه موظف الفندق الذى يقيم فيه ... اما كيف هو «ثرى معروف» فيكتفى الفيلم وفى جملة واحدة بأنه «صاحب مصنع الغزل الرفيع» .. ثم لا نرى هذا المصنع أبداً ولا نسمع عنه حتى طوال الفيلم الا فى لقطتين عندما يشكو حسن فايق والد شادية الذى عينه رشدى اباظة سكرتيرا للمصنع كجزء من خطة اصطياده لابنته، من سوء ادارة العمل حيث لم نر البطل يدخل مصنعه مرة واحدة الى ان اصابه الخراب وتم الحجز عليه وفاء للديون فى نهاية الفيلم، لتكون هذه هى «الذروة» الدرامية التى تتغير بعدها شخصية البطل .. فالمشكلة هى أن الفيلم المصرى عموما لا يحب ان يشغل نفسه ولا مشاهدة كثيرا بالمشاكل المادية او المعيشية لشخصياته .. ويفضل ان يقدمهم فى حالة حب او زواج او طلاق دائم .. وان كان هذا جائزا فى هذا الفيلم بالذات .. لانه من غير المعقول فعلا ان نشغل انفسنا بمسألة من اين كان ينفق شهريار بالضبط على نسائه العديدات !

انتقام شهرزاد

فى بداية نسج رشدى اباظة لشباكه حول شادية على أى حال، ينفذ اليها من خلال ابيها حسن فايق بشخصيته العصبية الصاخبة الظريفة .. وهو هنا صابر باشا عبد الصبور وزير الاوقاف ورئيس مجلس الشيوخ الاسبق .. ولنا ان نتخيل من تحول كل هذه الالقاب الفخمة الان الى الافلاس وما يمكن ان يتولد عنها من الكوميديا .. انه يصحب ابنته الى الاسكندرية فى الصيف كعادته ولكنه يعجز عن سداد نفقات الفندق من دون ان يتخلى فى الوقت نفسه عن ارستقراطيته ... وهنا يوقعه هذا الشاب الثرى الوسيم فى براثنه عندما يعرض عليه العمل سكرتيرا فى مصنعه بمرتب شهرى قدره مائتا جنيه .. وهو مبلغ ضخم جدا حينذاك .. ثم لكى يصل الى ابنته، يدعوه الى العشاء حيث تجرى مغازلة جميلة بين رشدى اباظة وشادية من وراء ظهر ابيها الباشا الذى لا يدرى شيئا .. ولنا ان نتخيل رشدى اباظة وهو يوجه هذه الكلمات لشادية ولكن متغزلا فى ابيها حسن فايق :

– «انا عرفت باشوات كثير.. لكن عمرى ما عرفت باشا زيك.. ظريف.. خفيف.. ما ترد عليا يا باشا!»

وشادية بدهاء الانثى تدرك اللعبة وتتمنع، بينما أبوها الباشا حسن فايق لا تسعه الدنيا من السعادة ؟

تنجح المؤامرة اخيرا عندما يدرك رشدى اباظة انه لن يتمكن من فريسته الجديدة شادية الا بالزواج، فيطلبها للزواج فعلا، فتوافق ... بينما نكتشف انه قبل يوم فقط كان قد عين موعدا لخطوبته على فتاة اخرى هى شويكار ولكنه تركها وهرب الى الاسكندرية ... فاذا بها تلحق به الى هناك وتفضح سر زيجاته العديدة لشادية التى تحزن وتحس بالاهانة الشديدة .. ولكنها تقرر ان تسايره فى لعبة الزواج ولكن بخطة جهنمية تنتقم بها لكل الاخريات ومن دون ان ينال منها شيئا ... وهنا تبدأ «لعبة شهرزاد» الخالدة !

على الرغم من انه من الصعب ان نتخيل ان فتاة بهذا الحزن والغيظ يمكن ان تكون سعيدة بالزواج – المؤامرة، الا ان شادية تغنى لرشدى اباظة فى سيارته وهما عائدان الى القاهرة .. ولأنها شادية التى لابد ان تغنى :

على عش الحب .. طير يا حمام ..
قول للاحلام .. انا جايه قوام ...

على عش الحب ... وحبيبي خطيبي معايا !

اللعبة

ثم في بيت الزوجية تبدأ اللعبة .. فبعد الشراب والمداعبة والتهيئة المناسبة للغرض المطلوب .. تدعى شادية انها مصابة بمرض النوم بمجرد اقتراب زوجها منها ... بحيث لو حاول ايقاظها اندفعت الى النافذة في محاولة لالقاء نفسها منها .. وعلى الرغم من سذاجة الحيلة، يبتلعها الزوج (لاندرى كيف وهو الخبير المحنك في الاعيب السيدات) ! ولكن الموقف ينتهى نهاية طريفة مستوحاة ايضا من «الف ليلة»، انما بطريقة معكوسة ... فشهريار هنا هو الذى يحكى لشهرزاد حتى تستغرق في النوم .. بينما يتميز هو غيظا لانها افلتت منه قبل ان يحقق غرضه .. وهنا لا يفوت فطين عبد الوهاب ان يستخدم موسيقى «شهرزاد» الشهيرة لريمسكى كورساكوف لكى يذكرنا فعلا باجواء «الف ليلة» ...

منذ تلك اللحظة ينحو الفيلم نحوا جنسيا واضحا، حيث يدور الصراع حول محاولة الزوج يوما بعد يوم ان يضبط زوجته مستيقظة لكى يمارس معها حقه الطبيعى، طالما هى نائمة طوال الوقت، والايام تمر يوما بعد يوم مع الحيلة نفسها. وعندما تزوره أمه – زينب صدقى – ذات يوم وتسأله عن زوجته، يقول انها مازالت نائمة .. ثم يستأذنها: «عن اذنك يا ماما نص ساعة بس أطلع اصحيها ..»

وتسأله الام : «حتصحيها فى نص ساعة ؟»

وهى اشارة واضحة إلى الوقت اللازم لانتهاز الفرصة للخلوة الزوجية .. وعندما يجد زوجته تهم بالنزول فعلا يحاول باستماتة اعادتها الى حجرة النوم قائلا بلهفة محمومة : «تعالى!» .. فتسأله: «على فين ؟ .. فيقول: «اصحيكى!» فتصبح اللهفة الجنسية مفهومة للمشاهد اكثر ...

مشاهد .. ساخرة

يقدم فطين عبد الوهاب مشهدا ساخرا من المشاهد التى برع فى تنفيذها عندما يجىء افراد الاسرتين للتهنئة بالزواج .. فاذا بطوابير لا متناهية من الاباء والامهات مع اطفالهم جميعا يدخلون واحدا بعد واحد محملين بالهدايا .. وفى وقت يكون رشدى اباظة اشد ما يكون احتياجا لأن يخلو بشادية .. ثم يتكرر الشىء نفسه عند

انصراف المهنئين .. فيقف على الباب مودعا الجميع واحدا واحدا وهو يشكرهم بأدب شديد .. بينما هو يتمنى اختفاء الجميع فورا .. ثم بعد ان يغلق الباب ويتنهد ارتياحا، اذا بطفل صغير مازال موجودا وقد نسيه ابواه فيما يبدو .. فيفتح له الباب ليخرج .. وهذا «ايفيه» كوميدى ذكى جدا لا يصنعه إلا فطين عبد الوهاب، وهو نوع الكوميديا التى لا تفوتها التفاصيل والتى كان يتميز بها .. ولكننا لا يمكن ان نتخيلها الا بخفة الظل الهائلة التى اداها رشدى اباظة .. ولذلك قلت ان الفيلم هو فيلمه اكثر مما هو فيلم شادية .. لانه قائم كله على ردود فعله الظريفه .. على الرغم من ان شادية هى التى تقوم بالفعل .. ومن هنا قالوا ان ممثل رد الفعل اهم من ممثل الفعل نفسه ...

تكتمل المؤامرة النسائية ضد رشدى اباظة عندما تجتمع زوجاته السابقات بقيادة شويكار للتضامن مع شادية فى التنكيل بزوجها .. وفى ليلة عيد ميلاده التى كان يمنى نفسه بتحقيق غرضه اخيرا .. يفاجئنه فى البيت واحدة بعد الاخرى وفى توقيت محسوب ... وتهدد كل منهن بفضح زواجه بها ان لم يدفع لها خمسمائة جنيه .. فلا يكاد يفرغ من كتابة شيك لواحدة اسكاتا لها، حتى تدق الباب واحدة اخرى.. وفى هذه المشاهد الجماعية - اى القائمة على احتشاد اكثر من ممثل - يبرع فطين عبد الوهاب فى ضبط الحركة والايقاع وتصعيد التوتر الى اقصى حد، ولكنه ينهى المشهد برقصة من زينات علوى تحت ستار انها احدى زوجاته السابقات .. (لأنه لابد ان تكون هناك رقصة على الاقل فى الفيلم) - وباغنيتين لشادية، ثم يبالغ بجعل رشدى اباظة نفسه يرقص بالعصا تحت ستار ان حشد زوجاته اغرقنه فى الشراب .. ولمجرد انه كان شائعا عند جمهور السينما ان رشدى اباظة بارع جدا فى الرقص بالعصا ...!

فى تلك الليلة على اى حال، يكون هو الذى سقط فى النوم .. بينما ظلت زوجته مستيقظة .. مما يدفعه للجنون اكثر لانه فوت هذه الفرصة !

النهاية .. ضعيفة

يقترب الفيلم من النهاية بعد تكرار هذه الحيل حتى استنفاد الغرض الدرامى منها، فيصبح لابد من الازمة التى تحقق لحظة التنوير .. فيخبر حسن فايق رشدى اباظة بأن المصنع افلس وتكاثرت عليه الديون ...

ويبدأ رشدى اباظة فى الشك فى عدم حب زوجته له والا ما منعت نفسها عنه، على الرغم من انها تؤكد له حبها بأغنية : «وحياة عنيك وفداها عنيا .. انا بحبك قد عنيا !» فتظلم الدنيا فى وجهه، وفى نهاية ضعيفة ومفتعلة ليست بقوة بناء الفيلم نرى رشدى اباظة يذهب الى الاسكندرية ويلقى نفسه فى البحر ... وعندما تلقى شادية بنفسها وراءه وهى التى لا تعرف السباحة.، ينقلب كل شىء فجأة الى النقيض ولتقفز الحلول فجأة من الفراغ .. فلأنه تأكد من حبها، يقرر التوبة والبدء من جديد، وكالعادة يعيش الجميع فى سعادة ... ولكن بخفة دم هذه المرة.

مجلة «فن» السنة ٣- العدد ٣٨- ٢٢/١٠/١٩٩٠.

«البيت الكبير»
واحد من ثلاثة بيوت للمخرج ..
هدمته تحية كاريوكا !

كان أحمد كامل مرسى يمثل قيمة خاصة فى السينما العربية فى مصر ولا يزال كذلك حتى الآن وبعد وفاته بسنوات.. فهو من الحالات النادرة فى تاريخ هذه السينما، التى اكتسب فيها «الشخص» قيمته وشهرته خلال هذه الصفة نفسها «كشخص»، وربما أكثر من كونه مخرجا سينمائيا.. بمعنى أنه كان مهما فى الحياة السينمائية وربما الثقافية عموما حتى قبل أن يصنع أول أفلامه **«العودة إلى الريف»** عام ١٩٣٩.. ثم أصبح أكثر أهمية فى حياتنا السينمائية حتى بعدما توقف عن صنع الأفلام نهائيا عام ١٩٥٥... وعلى الرغم من أن الاجيال التى تعاقبت عليه ربما لم تكن رأت شيئا من أفلامه أو لم تعد تذكر شيئا عنها، فإنها ظلت ملتفة حوله ومتأثرة به إلى حد كبير.. ومنها جيلى وزملائى الذين تعرفوا إليه منذ بداية الستينيات فكان «الأب الروحى» لهم جميعا بالمعنى الحرفى للكلمة و«الاخ الأكبر» لأب روحى آخر لهذا الجيل هو احمد الحضرى الذى لم يصنع أفلاما أصلا، ومع ذلك كان من حسن حظ جيلنا الذى هو بالتأكيد جيل الستينيات أن يتعلم فى مجال الثقافة السينمائية من هذين الرجلين اللذين سيجئ الوقت قطعا للحديث عن دورهما المهم فى تأصيل قواعد جديدة يمكن القول بأنها تحولت إلى مدرسة فى «قراءة الفيلم» و«تثقيف السينما» نفسها من خلال «جمعية الفيلم» و«معهد السينما» ثم حركة نوادى السينما، والبحث عن أسس علمية للنقد وللتأريخ السينمائى معا.. وهى المدرسة التى تحول بعض الشباب بفضلها إلى سينمائيين محترفين بعد ذلك.

حتى لا يتحول هذا الموضوع إلى حديث عن «شخص» أحمد كامل مرسى.. يمكن

القول بإيجاز، أن مجرد «التواجد الشخصى» لفنان ما يكون أقوى وأكثر تأثيرا حتى من أعماله نفسها.. وذلك من كونه موجودا ليحرك ويدفع الحياة الفنية من خلال تلاميذه بمجرد وجوده الدائم أو أحاديثه معهم. أو حتى مجرد أحساسهم بأنه موجود ويمكن الرجوع إليه فى أى وقت لسؤاله عن هذا الموضوع أو ذاك أو حتى الاكتفاء «بالثرثرة» معه.. فهى فى كل الحالات ستكون ثرثرة مفيدة فى فترة كنا نفتقر فيها إلى الاساتذة.. ويبدو أن أحمد كامل مرسى كان يملك هذه الميزة الخطيرة فكنا نستفيد منه بالكثير – وأتحدث عن جيلى بالتحديد– سواء من خلال مكتبته الزاخرة فى بيته أو من خلال جلساته الحميمة مع عدد من المثقفين فى كل الاتجاهات، أو من خلال رعايته الابوية «لجمعية الفيلم» بعدما انشأها أحمد الحضرى عام ١٩٦٠، أو عندما قام بالتدريس بعد ذلك فى معهد السينما.

المعلم والصديق

أحمد كامل مرسى هو نموذج للمثقف المصرى الذى اكتمل وعيه فى الثلاثينيات مرتكزا على أسس جديدة ومتقدمة للنهوض بالمجتمع المصرى لا يمكن فصلها عن الثقافة الغربية المستنيرة فى ظروف كان هذا التيار المتقدم يصارع تيارات أخرى تريد أن تبقى على التخلف.. وهو تيار حارب فى كل المجالات قبل ذلك، ولكنه فيما يبدو كان قد تبلور بوضوح فى الثلاثينيات وكما كان يحكى لنا أحمد كامل مرسى نفسه.. فلم تكن مصادفة أن تكون هذه هى الفترة نفسها التى ظهرت فيها الاذاعة المصرية، ومحاولات تطوير الموسيقى المصرية والغناء المصرى، بعد الانجازات التى قدمها سيد درويش.. ولم تكن مصادفة أن تتشكل تيارات جديدة فى الصحافة والفن التشكيلى والادب عموما، قصة وشعرا وأن تظهر محاولات مسرحية.. ولم يكن بعيدا عن ذلك أن يؤسس طلعت حرب – ضمن محاولات اقتصادية وصناعية شاملة – «استديو مصر» عام ١٩٣٥.

فى هذا المناخ الجماعى الناهض والمتمرد، بدأ أحمد كامل مرسى صحافيا فى روز اليوسف لكى يجد نفسه بعد ذلك وسيلة التعبير الجديدة (السينما).. حيث تشكلت تلقائيا مجموعة من شباب الصحافة والفن التشكيلى والاذاعة والسينما تكمل بعضها على المستوى المهنى والشخصى معا.. ولن يدهشنا أن هذه المجموعة كانت تضم من شباب السينما مع أحمد كامل مرسى: كمال سليم وصلاح أبو سيف

وكامل التلمسانى.. ولن يدهشنا أن لقاء هؤلاء أسفر عن تجربة فيلم **«العزيمة»** عام ١٩٣٩ وهى تجربة فى التعامل مع الواقع بمنهج جديد لم يتح له يا للأسف أن يتكرر إلا بعد ذلك بسنوات وفى ظل ظروف مختلفة..

اخرج أحمد كامل مرسى أول أفلامه «العودة إلى الريف» فى عام ١٩٣٩ الذى اخرج فيه كمال سليم فيلم **«العزيمة»** من دون أن يتبع المنهج نفسه.. ثم قدم بعده خمسة عشر فيلما فقط على مدى عمره المديد.. والمدهش أن أخرها كان عام ١٩٥٥ توقف بعده ثلاثين عاما كاملة عن الإخراج، وبمحض ارادته حتى مماته.. لأنه كان من أكثر العاملين فى السينما كبرياء وبعدا عن ادغال السينما التى لا يملك أدوات الصراع فيها.. ثم لأنه كان من أكثرهم زهدا فى العمل وفى المال حتى أننا كنا نشهد جميعا كيف يعيش هذا الإنسان والمعلم العظيم فى سنوات شيخوخته على الكفاف دون أن يصرح أو يتبرم.. ولكنه أنجز فى هذه الظروف الصعبة عملين من أهم الاعمال فى تاريخ ثقافتنا السينمائية: التأريخ لمراحل السينما المصرية فى سلسلة من الأفلام التسجيلية.. ومعجم المصطلحات السينمائية الذى كان أول تجربة علمية من نوعها.. إنما لم يتح له بعد ذلك، وحتى مماته أن يخرج إلى النور مشروعه الكبير فى تسجيل تاريخ السينما المصرية كما عاصرها، وكان أفضل من يمكن أن يقدمه من معاصريه.. هذا إذا اغفلنا أهم انجازاته فى تقديرى.. وهو العكوف بدأب وحب وصبر لا مثيل لها على «تربية» تلاميذه الذين كان يسميهم «اصدقاءه» من شباب السينما الذين لم تكن حياتهم ستصبح هى نفسها لو لم «يجلسوا» إلى أحمد كامل مرسى.

من هنا قد أملك الجرأة على القول بأن شخص هذا الرجل ربما كان أقوى من أفلامه.

بعد **«العودة إلى الريف»** عام ١٩٣٩ اخرج أحمد كامل مرسى **«العامل»** بعد خمس سنوات لحسين صدقى وفاطمة رشدى بطلى **«العزيمة»** ثم **«بنت الشيخ»** لحسن سرحان والراقصة الذائعة حينذاك هاجر حمدى.. ثم فيلما واحدا كل عام على التوالى بدءا من عام ١٩٤٥.

«الجنس اللطيف» لمديحة يسرى أمام محمد أمين المطرب الذى كان ينتمى لمدرسة عبد الوهاب.. **«النائب العام»** أهم وأشهر أفلامه، لمديحة يسرى أيضا وحسين رياض وناقش فيه قضية قانونية وخلقية مثيرة للاهتمام بمنطق تلك الايام ! **«غروب»** لعقيلة

راتب وزكى رستم.. **«عدل السماء»** لفردوس حسن وحسين رياض .

ثم انتعش أحمد كامل مرسى فى عام ١٩٤٩ ليقدم ثلاثة أفلام يمكن تسميتها «مجموعة البيت» التى انشغل فيها بمشاكل العائلة المصرية وعلاقات أفرادها وذلك من منظور خلقى محافظ وصارم كان يلتزم به أحمد كامل مرسى فى معظم أفلامه وتضم هذه المجموعة **«البيت الكبير»** لسليمان نجيب وأمينة رزق وتحية كاريوكا.. و**«ست البيت»** لفاتن حمامة وعماد حمدى.. و**«كل بيت له راجل»** لفاتن حمامة أيضاً أمام أمينة رزق ..

تبدو هذه «الثلاثية البيتية» غريبة على مخرج مثل أحمد كامل مرسى كان محروما هو نفسه على المستوى الشخصى من «البيت» بالمعنى العائلى أو الزوجى المستقر، حيث عاش معظم حياته وحيدا إلا من «عم محمد» طباخه النوبى المخلص الذى كان عونه الوحيد فى شيخوخته وحتى آخر أيامه.. ولعل هذه الأفلام الثلاثة بالاضافة إلى النزعة العائلية والخلقية السائدة فى أفلامه الآخرى.. كانت تعويضا عن همومه الشخصية..

فى عام ١٩٥١ قدم فيلم **«طيش الشباب»** لحسين رياض وسميحة مراد – شقيقة ليلى مراد – والنزعة الخلقية فى الفيلم واضحة حتى فى عنوانه، كذلك الأمر فى فيلم **«الأم القاتلة»** عام ١٩٥٢ لتحية كاريوكا وحسين رياض وعلوية جميل.. ولكنه يخرج عن هذا الاطار إلى ما يبدو مناقضا، فى فيلم **«ادينى عقلك»** والذى أخرجه فى العالم نفسه ومثله اسماعيل ياسين أمام زمردة وممثلة اسمها هند لا ندرى ما إذا كانت هند رستم أم هند أخرى.

فى عام ١٩٥٤ يتجدد التناقض نفسه بين فيملين – ونحن نتحدث عما توحى به العناوين فقط حيث لم تتح لنا بالطبع مشاهدة هذه الأفلام حتى فى التليفزيون – حين يقدم أحمد كامل مرسى **«كنت أهدم بيتى»** لراقية إبراهيم ومحسن سرحان ومحمود المليجى.. ثم يقدم **«امريكانى من طنطا»** لحسين رياض وسليمان نجيب وكريمان.. والذى يبدو بالطبع فيلما كوميديا.. وكان آخر أفلام «أ. ك. م» – كما كان يحلو له أن يلخص اسمه – هو **«الميعاد»** عام ١٩٥٥ لماجدة وتحية كاريوكا وصلاح نظمى ..

الطبيب والراقصة

النموذج الذى تتضح فيه ملامح سينما أحمد كامل مرسى والذى نتحدث عنه اليوم، هو فيلم «البيت الكبير» الذى أخرجه عام ١٩٤٩ ومثله سليمان نجيب زوجا لأمينة رزق.. ومثل دور ابنيهما الشابين عماد حمدى وفاخر محمد فاخر.. بينما الراقصة اللعوب التى تكاد تهدم هذا البيت السعيد هى تحية كاريوكا..

الفيلم بهذا التركيب الاساسى لشخصياته يستند إلى المفهوم الخلقى أكثر مما يعتمد على قوة البناء الدرامى. فهو أقرب إلى دعوة للأخلاق الحميدة والاستقامة لا يمكن تقييمها فنيا بمقاييسنا اليوم.. فلعلها كانت ملحة ومطلوبة لظروف ما فى عام ١٩٤٩ خصوصا بالمجتمع أو بصانع الفيلم، الذى كان مؤمنا إلى أقصى حد بأن السينما هى «رسالة اجتماعية». ولا شك فى أنه استخدم أدواته فى توصيل الرسالة.

سليمان نجيب الذى كان «ارستقراطى السينما» الاول فى ذلك الحين حتى من حيث اللقب - فلقد كان يحمل رتبة البكوية فعلا - كان فى الوقت نفسه ممثلا موهوبا متدفقا وذا طبيعة خاصة جدا.. فهو دائما الشخصية المحترمة ولكن المعبرة عن انفعالها بالإداء العصبى الشديد الجاذبية. وغالبا ما كان انفعاله الزائد ينعكس فى تعبير يتردد كثيرا على لسانه فى أى موقف حيث يصف كل شئ بأنه «قوى خالص» كان يقول مثلا «سبحان الله فى طبع حضرتك.. أنت غريب قوى خالص».. وأبلغ تعبير عن هذه الشخصية جاء فى فيلم **«غزل البنات»** الذى مثله فى عام ١٩٤٩ نفسه، ولم تكن شخصية سليمان نجيب فيه بعيدة تماما عنها فى «البيت الكبير» فهو فى «البيت الكبير» الدكتور فؤاد الطبيب الكبير والجراح المشهور الذى يدير مستشفى يعمل فيه ابنه الطبيب الشاب عماد حمدى وحيث يعيش فى بيته الكبير الذى هو فى الواقع قصر فخم - كالعادة مع ابنه الآخر فاخر محمد فاخر الطالب فى كلية الحقوق.. والأم أمينة رزق الهانم العاقلة الرصينة التقليدية التى هى فى الوقت نفسه ابنة عم زوجها محمود بك فؤاد هذا..

تشاء المصادفة أن يحضر هذا الطبيب الكبير حفلا ساهرا خيريا اقامته «جمعية بنت النيل».. وهو نوع من النشاط الاجتماعى الذى كان سائدا بالفعل لدى هذه الطبقة «المستريحة» قبل ثورة يوليو (تموز) .. حيث يتسلى الاثرياء أحيانا بالتبرع من أجل الفقراء وهم يستمتعون بالرقص والغناء فى الوقت نفسه.

فى هذه الحفلة يقف مذيع محترف ليقدم بلغة عربية رصينة إلى حد الاضحاك..

«المطرب المعروف» فوفى «فى أغنية من تلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب».. هكذا بالحرف.. ونكتشف أن المطرف «فوفى» هذا هو عبد الغنى السيد الذى كان أحد المطربين الذائعين حينذاك وهو أيضا من مدرسة عبد الوهاب، وترقص الراقصة لطيفة سعد الدين التى هى تحية كاريوكا وخلفها عدد من الفتيات الجميلات فى ملابس الحريم.

فى اليوم التالى مباشرة تكون الراقصة الجميلة ذات الانوثة الطاغية - تحية كاريوكا فى عزها - فى مستشفى الدكتور فؤاد الذى لمحته أمس فقط فى الحفلة فوضعت عينها عليه لاصطياده، فتشكو للدكتور من «مغص» وهمى، وهى تستخدم كل أسلحة الأنوثة على الرغم من مقاومة الرجل الذى يقنعها بعد الكشف بأنها لا تشكو من شئ سوى الاكتئاب.. فتقول - كاذبة بالطبع- إنها حزينة على زوجها الذى مات وتركها وحيدة «بلا صاحب ولا حبيب»! وتبدأ أولى خطوط عملية اصطياد الرجل ونعلم إنها محسومة مقدما.. إذ أن المعركة الأنثوية هنا هى بين تحية كاريوكا العابثة الشهيرة من جهة وبين الزوجة وابنة العم أمينة رزق التى هى تجسيد للفضيلة من جهة أخرى.

يستخدم أحمد كامل مرسى الاضاءة الخافتة فى المشهد الذى تخلع فيه تحية كاريوكا ملابسها لكى يكشف الطبيب عليها، بحيث تبدو تفاصيل جسدها «سلويت» فهذه هى حدود الاغراء التى كان مسموحا بها خلقيا فى هذه السينما «المهذبة» !

وسقط الطبيب

على الرغم من تماسك الطبيب الكبير العاقل فى البداية أمام اغراءات الراقصة الفاتنة.. إلا أنه سرعان ما يستسلم لدعوتها: «المسألة مسألة اعتقاد يا دكتور.. أنا مقتنعة أنك تقدر تشفينى». وفى المشهد التالى مباشرة نرى شلة من أولاد الذوات يتسلون بصيد الحمام فى «نادى الصيد» فى الدقى.. وهى هواية ارستقراطية كانت موازية لهواية «سباق الخيل» ومازال النادى نفسه موجودا وأن اختفت هذه الهواية نفسها الآن فيما اعتقد .. ولكن ما يهمنا هنا أن اعضاء النادى لا حديث لهم إلا عن العلاقة الجديدة بين الطبيب الكبير والغانية.. بل أنهم يقولون أيضا أن «خبر العلاقة منشور فى المجلة». ولست أدرى شخصيا ما إذا كانت صحافة تلك الايام تنشر فعلا أخبار هذه العلاقات الخاصة بين طبيب وراقصة وفى أى باب بالضبط !

فجأة يبدو أن المجتمع المصرى كله مشغول بهذه العلاقة الجديدة بين سليمان نجيب وتحية كاريوكا.. ففى المستشفى الذى يديره الطبيب الدكتور، نرى ابنه الطبيب الشاب المستقيم عماد حمدى يقرأ خبر حب أبيه للراقصة فى مجلة «آخر ساعة».. بينما نرى الاب نفسه ساهرا مع الراقصة لطيفة فى بيتها حتى العاشرة والثلث – لأن المخرج حرص على أن يرينا ساعة الحائط – فى الوقت الذى اتصل بالأسرة ليبلغها كاذبا بأنه فى «كلوب محمد على» الذى كان مقر الطبقة الراقية حينذاك.. ونسمع تعليقا ساخرا من ابنه فاخر فاخر طالب الحقوق يقول: «ان النوم المبكر من شروط الصحة».

فى هذا الجو العائلى الساذج والبرئ تسير احداث «البيت الكبير» فالخادم العجوز عم عبد الرحيم الذى يلعبه عبد الوارث عسر يراقب التغيرات التى طرأت على العائلة المستقرة وعلى سيده الكبير– أى البك أو الباشا – أى سليمان نجيب من دون أن يقول شيئا.. ولكن معالم الحسرة واضحة على وجهه دون اى كلام.. وهنا نلاحظ هذه الملاحظة المدهشة بالنسبة لهذا الممثل الغريب عبد الوارث عسر.. وهى أنه كان دائما عجوزا فى كل أفلامه.. سواء فى هذا الفيلم عام ١٩٤٩، أو حتى فى أفلام عبد الوهاب المبكرة جداً، حيث كان يلعب دور أبيه مثلا فى **«يحيا الحب»**.. فهل أن عبد الوارث عسر هذا لم يكن شابا أبدا فى يوم من الايام؟ وهل يمكن أن يكون قد ولد عجوزا هكذا منذ ولادته .

غرائب سينما زمان

أغرب مشاهد هذا الفيلم هو المناقشة العلمية الحامية بين طلبة كلية الحقوق حول موقف الشريعة من تعدد الزوجات.. والتى يشترك فيه فاخر فاخر ابن سليمان نجيب الذى لا يعلم حتى الآن أن أباه تزوج تحية كاريوكا.. وكان زملاؤه طلبة الحقوق يناقشون المشكلة بحماسة فى فناء الكلية ثم يتدخل أستاذهم نفسه زكى إبراهيم مؤكدا أن الاسلام حسم هذا الامر بوضع ضوابط قاسية على تعدد الزوجات بنص: «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة»..

لكن الأعجب من هذا المشهد.. مشهد آخر فى فناء الجامعة أيضا للطلبة وهم يناقشون علنا وبحماسة شديدة خبر زواج الطبيب من الراقصة اللعوب.. بل أن الفيلم يتمادى أكثر، حين يقوم «المانشيت» الرئيسى لجريدة «أخبار اليوم» يقول

بالخط العريض «السيدة التى رقصت فى حفل بنت النيل تتزوج الدكتور فؤاد».. ولنا أن نتخيل أن «أخبار اليوم» نشرت بالفعل عنوانا كهذا على صدر صفحاتها الأولى.. بل لنا أن نتخيل بلدا أهم قضية خاصة تشغله، هى هذه القضية.

تصل الاخبار بالطبع للزوجة العاقلة أمينة رزق التى تتمسك بهدوئها حفاظا على استقرار البيت ومستقبل الاولاد فتكتفى بطلب الطلاق.. بينما يكون الزوج الدكتور فؤاد قد غرق تماما فى بحار النعيم مع تحية كاريوكا: الخمر والسهر كل ليلة مع «شلتها» الفاسدة التى تضم عددا من النساء والرجال منهم المطرب عبد الغنى السيد - أو «فوفى»- وسعيد أبو بكر الذى مثل الشخصية الكوميدية الوحيدة فى الفيلم.. والواقع أنه جو ظريف فعلا وممتع، لابد من أن يذهب إليه سليمان نجيب فعلا ويترك أمينة رزق.. وهذه هى مشكلة هذه الأفلام التى تتصور إنها تدافع عن مكارم الاخلاق.. بينما هى تشجع وتحرض على إغتراف الملذات!

بعد عشرين يوما من الولائم المتصلة يكتشف الدكتور سليمان فجاة أنه عاجز عن استقبال صديقه الجراح الفرنسى الكبير «الدكتور بيير». فى الوقت الذى يسود الحزن بيته حيث يفتقد ابناه عماد حمدى وفاخر فاخر وجود الأب.. وإذا بخادمهما العجوز عبد الوارث عسر يقدم فنجان قهوة لأحدهما قائلا له : «عملت لك فنجان قهوة يعدل الدماغ.. اتفضل يابن سيدى»، ولقد تأملت عبارة «يابن سيدى» هذه كثيرا، فذهلت من تكريس علاقة السيد بالخادم فى السينما المصرية بحجة الوفاء ومراعاة القيلم و«الاصول».. فهى عبارة يتبرع بها الخادم من دون مناسبة ليؤكد عبوديته التى يبدو معتزا بها جدا! بل وفخور أيضا! وكأن الخادم ليس عاملا شريفا بأجر لدى سيد ما.. وإنما هو «عبد» لابد من أن يكون ذليلاً متطوعا بالخنوع إلى هذا الحد! ونسمع فى الوقت نفسه حديثا فى الراديو ينصح الزوجات بعدم التسرع بطلب الطلاق.. وكأن كل أجهزة الدولة من صحافة إلى اذاعة أحست بأن هناك مشكلة ما بين سليمان نجيب وزوجته السيدة أمينة رزق.. فسارعت كلها إلى المشاركة فى الحل!

لكن هذا كله لا يحول بالطبع دون استمرار انهيار الموقف.. فتحية كاريوكا تواصل سهراتها العابثة.. والدكتور فؤاد يواصل اهمال عمله إلى حد يتسبب فى موت أحد مرضاه.. فيبدأ الاحساس بالندم ومراجعة نفسه.. فيتمرد فى لحظة صحوة على تحية كاريوكا ويتركها ويعود إلى «البيت الكبير» والمذهل الذى لم أجد له

ضرورة ولا تفسيرا.. أنه وجد أن مختار عثمان الذى هو ابن خالة زوجته أمينة رزق، قد بدأ يحوم حولها - وهى فى هذه السن، وأم لرجلين لكى تتزوجه!. فلقد كان يحبها فى شبابه، ولكنها فضلت عليه سليمان نجيب.

وعندما يفاجأ الخادم عبد الوارث عسر بعودة الدكتور فؤاد إلى المنزل يسرع بأبلاغ الخبر لأهل البيت بأن «سيده» قد عاد ..

وعندما يسألونه: «سيدك مين؟» يقول بمسكنة مازوكية شاذة ووجهه فى الارض: «سيدى البيه.. يعنى سيدى فؤاد بيه.. هو أنا لى سيد غيره؟» فهذا رجل يتغزل بعبوديته لسيده متمتعا، فالفيلم يتصور بذلك أنه يؤكد قيم الوفاء والاخلاص.. ولكن مثل هذه القيم الذليلة هى التى ترسخ لدى المشاهد العادى..

نهاية سعيدة

عندما يقرر سليمان نجيب طلاق تحية كاريوكا تصبح المشكلة هى أن يدفع لها عشرين ألفا جنيه كمؤخر صداق.. وهو مبلغ خيالى بحسابات عام ١٩٤٩.. إنما زوجته الوفيه أمينة رزق - ولاحظ إنها ابنة عمه أيضا- تدبر حيلة ذكية مع ابن خالتها الشهم مختار عثمان - الذى رأيناه يسعى منذ قليل للزواج منها - فيراقب هذا الاخير تحية كاريوكا حتى يضبطها متلبسة مع عشيق آخر، وبالصور أيضا.. وعندما تذهب تحية كاريوكا إلى البيت الكبير لتطلب العشرين ألف جنيه مؤخر الصداق، تبرز لها أمينة رزق صور خيانتها مع عشيقها فريد بك وتهددها بنشرها.. فتصعق تحية كاريوكا وتسلم على الفور صك زواجها من فؤاد بك وتتنازل عن مطالبها.. وتترك القصر قائلة لامينة رزق: «أمينة هانم.. أنا خارجة دلوقتى وسايبة بين ايديكى شرفى واسمى. «فتقول لها أمينة رزق بملائكية: «فى الحفظ والصون».

هكذا يعود فؤاد بك الذى هو سليمان نجيب إلى زوجته وابنة عمه أمينة رزق ويقترح عليها أن «نقعد شوية فى عزبتنا فى بنها ونستمتع بحياة الريف»، فكما قلت مرارا فى هذا الباب أن كل «بك» أو «باشا» فى هذه الافلام لابد من أن يملك «عزبة»! والجميع يعودون سعداء دائما. وليست هناك أى مشكلة.

- مجلة «الفن» - السنة ٣- العدد ٣٩ - ٢٠ / ١٠ / ١٩٩٠.

«سوبر ماركت»..
البحث عن «شامبو للكلب».. تلك هى المشكلة !

تدخل فتاة صغيرة تحمل كلباً أنيقاً إلى «السوبر ماركت» الممتلئ بكل البضائع من كل نوع فتسأل البائعة : «عندكم شامبو للكلب بتاعى ؟ ».. فتندهش البائعة فى البداية، ثم تهز رأسها بالنفى.. ولكن الفتاة الصغيرة لا تستسلم... فلابد أن تجد حلاً لهذه المشكلة الخطيرة : البحث عن «شامبو» لكلبها الجميل.. فتسأل بإصرار مذعور : طيب أعمل إيه ؟

وتزداد دهشة البائعة أكثر وهى تنظف رفوف السوبر ماركت، فتهز كتفيها قائلة : «ما أعرفش!» .

وهذا موقف بسيط جداً وعابر أصبح ممكناً أن يحدث كل يوم فى أى سوبر ماركت من التى أصبحت تملأ حياتنا كلها وحتى الحوارى الضيقة.. ويمكن أن تجد فيها كل شىء ما عدا الأشياء الضرورية فعلاً.. ولذلك فمن الطبيعى أن تبحث فتاة صغيرة عن «الشامبو» ليس لها.. وإنما للكلب.. لأنها لابد تعرف أنه موجود فعلاً فى هذا البلد ولكن ربما فى السوبر ماركت المجاور. ولابد أن نمط الحياة الاستهلاكية الحديثة المرفهة وإعلانات التليفزيون وأشياء عديدة أخرى .. أفهمت هذه الفتاة أنه بعد أن توافرت كل أنواع الشامبو المناسبة لها شخصياً، والحمد لله.. أصبح شامبو الكلب أيضا ضرورة حيوية.. لأن الكلب فى هذه الحالة يمكن أن يتعرض للاكتئاب .

تفاصيل صغير

ولكن هذا الموقف اليومى العابر تصبح له دلالة مهمة جداً عندما يصبح مشهداً شديد الذكاء والتركيز والتلخيص لأشياء كثيرة فى فيلم **«سوبر ماركت»**.. ولابد أن

مؤلفه عاصم توفيق كتبه بخبث شديد وبطريقته الهادئة التى تضرب ـ كالعادة ـ تحت الجلد وليس فوقه وبدون أى زعيق.. ثم نفذه مخرجه محمد خان بطريقته العبقرية فى التعامل مع الناس والشوارع والأسواق والبيوت الضيقة والصعاليك الذين يعيشون على هامش المدينة.. والتى يبدو فيها أن الممثلين لا يمثلون وأنه ليست هناك كاميرا وتصوير، وإنما هذا كله واقع حى قائم على التفاصيل الصغيرة التى نمر بها يومياً، فلا نأخذ فى بالنا منها.. وحتى يحس المتفرج العادى الذى تعود على أميتاب باتشان والمصارع الذى يقهر الشيطان.. أنه لا شيء يحدث فى أفلام محمد خان .. بينما كل ما يحدث خطير جداً، ولكننا نحن كالعادة ـ الذين لا نأخذ بالنا ..

البائعة فى السوبر ماركت هى نجلاء فتحى.. مطلقة شابة جميلة، ولكنها تعيش حياتها كلها لابنتها المشاغبة التى أصبحت الآن فى الثالثة عشرة.. وأبوها العجوز محمد توفيق الذى يقضى أيامه فى الصلاة أو لعب الطاولة فى بيت مصرى جميل من البيوت التي كانت بها «بلكونات» يمكن أن تجلس فيها بهدوء ساعة العصارى.. أما زوجها نبيل الحلفاوى فقد عاد الآن مليونيراً بعد أن طلقها منذ عشر سنوات عاشها فى الكويت وتزوج امرأة أخرى.. وهو لا يريد الآن إلا أن يرى ابنته بين وقت وآخر وهذا حقه ..

فى الشقة المجاورة مباشرة فى البيت المصرى القديم يعود ممدوح عبد العليم العازف الشاب الذى درس في الكونسرفتوار حاملاً «أشياءه الصغيرة» واسطوانات بيتهوفن، والذى تربى طوال عمره مع نجلاء فتحى كجيران، وأصبحا الآن صديقين أقرب إلى الأشقاء يتبادلان الإحباطات والهموم بعد أن «باظ» كل شيء حلما به.. فهذا الشاب الذى درس الفن كما يجب والذى يسمع «كارمينا بورانو» لم يجد عملاً كعازف بيانو إلا فى «بار» فندق خمس نجوم.. وزوجته عايدة رياض التى درست الباليه لا تجد عملاً تساعده به على «المعايش» فى بلد تفتح معهداً للباليه ولكن تنسى فقط أن يكون فيها الباليه نفسه.. والزوجة تلح على زوجها أن يتركها ترقص فى فرقة فنون شعبية فى فنادق الخمس نجوم هي الأخرى وأن يلتحق هو بفرقة تعزف فى الأفراح ليكسب الاثنان ما يكفى على الأقل للعثور على شقة مستقلة يمارسان فيها حياتهما بدلاً من الزنقة فى بيت أختها البشعة التى لا تطيق الفن ولا زوج أختها ولا بيتهوفن شخصياً ! .

النتيجة الطبيعية إذن أن يحمل عازف البيانو الشاب شنطه هدومه فى لحظة

غضب ويهرب إلى بيت أمه حيث يأكل «اللفت المخلل» الذى تمنعه عنه زوجته ويسمع «كارمينا بورانو» على مزاجه.. ثم فى الليل يعزف البيانو للبكوات السهرانين فى فندق الخمس نجوم.. وحيث يتعرف هناك على الجراح الكبير «عادل أدهم» الذى لا يتوقف عن الإستمتاع بالحياة بمعدل فتاة جميلة كل يوم. وتنشأ علاقة صداقة جميلة بين الشاب والكهل الذى هو فى أعماقه عاشق للفن كوسيلة أخرى من وسائل الاستمتاع وتجميل الحياة.. وهو يمارس حتى عمله كجراح كبير بروح وأسلوب الفنان الذى يخلص لكل شىء ويصنعه بإتقان.. فإذا كان الطب مهنة إنسانية. فالفلوس أيضا متعة إنسانية.. وهى تجعلك قادراً على شراء كل المتع الأخرى بل وكل الناس أيضاً لو أردت .. الكبار والصغار معا.. ورغم أن عازف البيانو الشاب يرفض هذه الفلسفة ويقاومها حتى اخر لحظة.. إلا أن من حقه أيضا أن يحلم هو الآخر بهذا العالم الوردى الذى يعيشه الجراح الذى يستثمر فى السوق أربعين مليون جنيه والذى صحبه إليه ذات مرة.. ويجرب الشاب دخول هذا العالم ليحقق أى شىء.. بالضبط كما يحاول الجراح المليونير أن يتعلم عزف البيانو.. ولكن محاولة التزاوج بين هذين العالمين تفشل.. ليس لأنهما متناقضان فى تركيبتهما الأصلية فقط.. وإنما أيضاً لأن كل شىء بمنطق الجراح له ثمن.. وهو فى النهاية يستدرج الفنان ليحضر له جارته بائعة السوبر ماركت الجميلة .

الحق المشروع لنبيل الحلفاوى الزوج السابق لنجلاء فتحى فى رؤية ابنته بين وقت وآخر.. ينتهى إلى أن تقع الطفلة فجأة فى حب أبيها الذى لا تكاد تعرفه لأنه تركها إلى الكويت من عشر سنوات.. ولكن ليس لأنها اكتشفت لها أباً.. وإنما لأنه صحبها مرة إلى فندق فخم.. ومرة ثانية إلى شقته الهائلة.. ومرة ثالثة إلى «الديسكو».. واشترى لها فساتين وحاجات.. ودفع ١٥ ألف جنيه تحت حساب عملية جراحية لها وبدون أى تردد.. وعندما دخلت الطفلة عش العنكبوت الناعم بدأت تلاحظ مؤخراً أن أمها بائعة السوبر ماركت فقيرة.. بل وبدأت تكتشف حتي أن زوجة أبيها هى ست لطيفة ولا مانع من أن تسميها «ماما» أيضاً.. وهنا كانت الكارثة حينما وجدت الأم الحقيقية أنها فقدت حتى ابنتها الطفلة التى لم تستطع مقاومة إغراء الفلوس والفساتين والفنادق الفايف ستارز.. فانفجرت نجلاء فتحى وصفعت ابنتها وبكت فى مشهد رائع.. ولكن هل يمكن حقاً أن نلوم الطفلة ؟ قبل أن نجيب ببساطة ولكى نرضى ضمائرنا.. علينا أن نتذكر هنا الفتاة الصغيرة التى ذهبت إلى السوبر

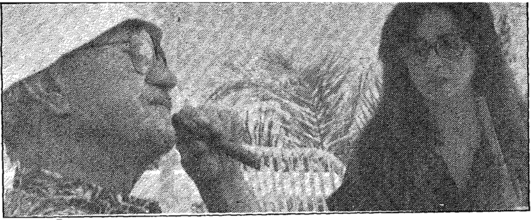
ماركت لتبحث عن شامبو للكلب !

بعد إحباط ممدوح عبد العليم عازف البيانو.. وإحباط نجلاء فتحي.. يلتقي الخطان المتوازيان عندما يذهب هو إلى بيت أمه مرة أخرى فيجد الشقة المجاورة مغلقة.. ويعرف أن «عم عبده» والد نجلاء العجوز قد مات بهدوء.. وفقدت المسكينة آخر ما تبقى لها من خطوط الدفاع والتماسك.. فالأب العجوز ليس مجرد أب.. وإنما هو عالم قيم قديم يتساقط.. والابنة الوحيدة التي هي الأمل الوحيد الباقي للمستقبل.. يتم شراؤه بفستان وفسحة في فندق.. والأم نفسها - نجلاء فتحي - مازالت شابة وزي القمر ومرغوبة.. فما هي المشكلة ؟

في المشهد الأخير شديد الجمال والقسوة كصفعة على وجوهنا جميعا.. يعود ممدوح عبد العليم للعزف على البيانو.. ويلوح له الجراح المليونير عادل أدهم محيياً كالعادة.. ويرفع العازف رأسه قليلاً ليرى من التي معه هذه الليلة.. فيجدها نجلاء فتحي.. أخته وصديقته التي تربى معها في البيت المصري القديم الجميل والتي كانت تقاوم معه ويتبادلان الأحزان.. ولكنها الآن في بار الفندق ذي النجوم الخمس.. أنيقة مجلوة كالقمر مع أول آثار «النعمة».. حتى لو كانت في عينيها تلك النظرة المكسورة مثل كعب حذائها الذي انكسر فمشيت تعرج على قدم واحدة ..

نسيج الدانتيل !

«سوبر ماركت» عمل جميل جداً وراق، مشغول من كاتب السيناريو عاصم توفيق والمخرج محمد خان كنسيج «الدانتيل» الرقيق، ولكن الموشى بالحزن.. وهو نوع من السينما المختلفة تماماً والتي ليست لها علاقة بكل ما نخجل منه إلى درجة الزهق في السينما المصرية، ومثل كل أفلام المخرج الموهوب جداً والذي أصبح «حالة خاصة» محمد خان الاكتشاف الجديد الذي يقدمه هذه المرة هو المصور الجديد كمال عبد العزيز الذي يدهشنا في أول أفلامه بهذه الحساسية الشعرية العالية في التعبير عن الموقف بالضوء واللون والظل.. ثم في الفيلم تمثيل رائع من كل الناس : نجلاء فتحي التي تطورت جدا إلى التعبير باللفتة والنظرة والحس الداخلي الهادىء وهو أصعب أنواع التمثيل وبلا أزياء ولا زركشة ولا مكياج ولا رقص وغناء وبرانيط.. وعادل أدهم الذي نجح باقتدار الغول العجوز الخبير في تقديم «دكتور عزمي» كإحدى أجمل وأقوى شخصيات السينما المصرية على الإطلاق وأكثرها جاذبية.. وممدوح عبد



لقطة من فيلم «سوبر ماركت» - اخراج محمد خان

العليم الذى يكشف عن ممثل قوى فى داخله مشحون بالحيوية والصعوبة..

ولكن فى «سوبر ماركت» بعض الأشياء العبيطة مثل حكاية شنطة الفلوس المسروقة التى جاءت وذهبت معنا طوال الفيلم كالنكتة التى لا يفهمها أحد ومثل بعض لقطات الحركة البطيئة لسير المرور فى الشوارع وبعض نقلات المونتاج القلقلة السريعة بلا مبرر إلا مجرد استعراض الصنعة.. ويبدو أن «اللمسة الشاهينية» وصلت إلى محمد خان أيضاً بعد خيرى بشارة فى **«كابوريا»** فى الوقت الذى نطالب يوسف شاهين نفسه بالتوقف عنها. ثم - بصراحة - الطفلة الكئيبة الجامدة التى أضفت مزيداً من التعاسة والإيقاع البارد لأنها شخصية محورية جداً فى الفيلم ..

والآن فهناك سيدة محترمة جداً وشجاعة عندما فكرت فى الإنتاج لأول مرة أنفقت فلوسها على عمل فنى شديد الرقى والتحضر والتقدم مثل «سوبر ماركت»، أنا شخصياً مبهور به إلى أقصى حد ومستعد لأن أدافع عنه وعن كل أفلام الشبان الجدد بحياتى.. ولكن الأفلام لا تصنع من أجلى لا أنا ولا عشرة مثلى.. نحن نريد لهذه السينما الراقية أن تصل إلى الناس أيضا، ولو خطوة خطوة، ومن خلال معاناة طويلة لنواجه تدريجيا سقوط هؤلاء الناس تماماً فى براثن السينما الرديئة. ولأن خطيئة النزول إلى مستوى غرائز المتفرج المتخلف المثخن بالجراح.. لا تقل عنها خطيئة التعالى عليه وتجاهله من أجل صنع «سينما خاصة» مهما كانت على عينى وعلى رأسى.. والسؤال الخطير الذى يثيره «سوبر ماركت» هو : هل هناك صيغة أو حل وسط ما، يتوصل إليه هؤلاء الشبان الموهوبون؟.. أنا أقول ممكن.. إذا كان شامبو الكلب نفسه موجوداً !!

- مجلة كل الناس - ٥ / ١١ / ١٩٩٠.

كوميديا المخرج فطين عبد الوهاب (٢)
«عائلة زيزى» والمصائب المضحكة!

فيلم **«عائلة زيزى»** نموذج لكوميديا فطين عبد الوهاب التى اصطلحنا على تسميتها «الكوميديا الراقية».. والواقع أنه كان يجب أن نسميها «راقية جدا» لو كنا نعلم مسبقا مدى التخلف الذى وصلت إليه أفلامنا الكوميدية، إذا كانت موجودة أصلاً.. النموذج هذه المرة هو «لكوميديا العائلة» الذى غلب على أفلام فطين عبد الوهاب فى مرحلة النضج التى تطور نفسه إليها بعد مرحلة اسماعيل ياسين.. ولا نقصد بهذا أن هذه المرحلة مرفوضة فى ذاتها، ولكنها المرحلة التى كان النجم الكوميدى يفرض فيها مواصفاته على الافلام، والتى تجاوزها فطين عبد الوهاب شيئا فشيئا إلى «كوميديا المخرج».. أى الكوميديا التى يفرض فيها هو أسلوبه فى فهم كوميديا السينما، فلا يبقى مجرد ظل للنجم الكوميدى، بل يملك هو نفسه اكتشاف الجوانب الكوميدية عند نجوم عاديين، لم يكن معروفا أنهم يملكون هذه الموهبة.. فى «عائلة زيزى» مثلا، نحن نضحك مع سعاد حسنى وأحمد رمزى وعقيلة راتب والطفلة اكرام عزو، وهم ممثلون ليسوا كوميديين أساسا، أكثر مما نضحك مع فؤاد المهندس الممثل الوحيد فى الفيلم المحترف كوميديا. ربما لأنه يلجأ إلى «ما هو مطلوب منه» من مبالغة فى الأداء المفترض أن يضحك الناس، بينما تنبع الكوميديا تلقائيا من «الممثل العادى» حين يضعه المخرج المتمكن من أدواته فى الموقف البارع حيث تتولد الضحكة من تناقضات هذا الموقف أو مفارقاته، وذلك بضحكة هادئة أو «تحت الجلد»، ومن دون الصخب الشديد والحركات الكاريكاتيرية التى اشتهر بها فؤاد المهندس ككوميديان محترف، ومن هذه المفارقة نفسها، أى ابداع النكتة من الممثل الذى لا نتوقع منه ذلك، تنبع قيمة ما أضافه فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا

فى السينما المصرية.. أى مدرسة الضحك من العادى والمألوف والذى هو أصعب بالطبع وأكثر براعة من حشد ممثلين تعود المشاهد أن يضحك بمجرد ظهورهم، وحتى قبل أن يصنعوا أى شئ يضحك، ويمكن أن نقول أيضاً أن ما كان يفضله فطين عبد الوهاب هو «كوميديا التحديات»..

القصة والسيناريو اللذان كتبهما لوسيان لامبير وهو أجنبى متمصر كان يعمل فى «دولار فيلم» إحدى شركات السينما المصرية الكبيرة حينذاك ومارس الكتابة فى عدة أفلام – لايوحيان بأى كوميديا ولا بأى فيلم أصلا.. فالقصة عن عائلة مصرية عادية جدا، بعلاقاتها اليومية المألوفة سواء فيما بين أفرادها أو مع الآخرين.. وطموحات أفراد هذه الأسرة وأحلامهم وقصص حبهم الصغيرة لا تحمل أى أحداث خارقة أو «فرقعات».. ولكن غرابة طباع كل فرد من أفراد هذه العائلة وسلوكها المندفع من أجل تحقيق أحلامه، وسيطرة الصنعة عند مخرج الفيلم، هى التى تضع كلا منهم فى المواقف والمفارقات الغريبة التى تتولد منها الكوميديا العقلية التى أفضل أن أسميها «الهادئة».. بمعنى أنها لا تعتمد على الغرائب والمبالغات التى تعودنا أن ترتبط بها الفكرة الكوميدية، كما لا تلجأ إلى «الزعيق» والصخب، إلا فيما يتعلق بشخصية فؤاد المهندس كما قلت.. وهى مسألة مرتبطة فى تقديرى بأسلوبه الشخصى فى الأداء الذى استخدمه فى كل أفلامه ومسرحياته، ولم يشأ المخرج لسبب ما أن يغيره أو يسيطر عليه، ربما باعتباره «لونا» اشتهر به عند الناس ولا بأس من استخدامه كما هو لمضاعفة فرص الاضحاك، بين عناصر أخرى أكثر هدوءا وعقلانية يتحكم فيها المخرج أكثر ليحقق أسلوبه الخاص.

الممثلون

هنا لا يمكن اغفال عنصر الحوار الذى كتبه السيد بدير، أحد أساتذة الكتابة السينمائية فى كل مجال، والذى كان يملك حسا كوميديا، فى كتابة الجملة القصيرة اللاذعة التى ربما تشكل هى نفسها موقفا كوميديا شديد الذكاء، وحيث لا تقل أهمية هذا الحوار اللاذع فى الفيلم الكوميدى عن أهمية الحس الساخر لدى المخرج نفسه وتبقى بعد ذلك أدوات التوصيل: الممثلون الذين لابد من أن يكونوا على درجة ما من القابلية وخفة الروح، وإلا افسدوا كل شئ.. وهو ما كان متوافرا بالطبع فى هذا الفيلم عند سعاد حسنى وأحمد رمزى وكل منهما كان يشكل «حالة شاذة» من

القبول أو «الكاريزما» عند الناس..

«عائلة زيزى» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٣، قدم أيضا وجهين جديدين هما محمد سلطان الذى مثل عدة أفلام قبل أن يتحول إلى ملحن الآن، وليلى شعير التى كانت عارضة أزياء ممشوقة القوام وتملك جمالا شديد البرودة لسبب غامض، والاثنان يفتقدان أى جاذبية من أى نوع على الرغم من الوسامة الواضحة لمحمد سلطان ومن جمال المقاييس عند ليلى شعير، وهما فى هذا الفيلم، النقيض الحى لسعاد حسنى وأحمد رمزى من حيث القابلية عند الناس والسخونة التى يمكن أن يبعثها ممثل ما بمجرد ظهور وجهه على الشاشة فهذه مسألة لا يمكن تحليلها أو تفسيرها بأى مقياس فنى أو حتى موضوعى، لأن لا علاقة لها حتى بموهبة التمثيل نفسها، فلا يمكن أن يزعم أحد أن أحمد رمزى كان ممثلا عظيما إلى هذا الحد، ومع ذلك كان- وربما مازال بالنسبة للأجيال التى شاهدته- من أحب الممثلين الينا جميعا، ودعك من سعاد حسنى التى، فضلا عن كونها ممثلة لا تخضع موهبتها لأى نقاش، إلا أن سرها الأهم كان فى الحرارة والحيوية والتوهج الداخلى الذين تصل من خلالهم فورا إلى قلوب المشاهدين، وهى مسائل لا يمكن تفسيرها إلا «بالمنحة الآلهية» التى يملكها بعض الناس من دون غيرهم، حتى فى التعامل العادى خارج أى فن، لأنه كم من الممثلات القديرات لم يجدن أى استجابة عند جمهور لا يمكن ارغامه على حب أحد!

فى «عائلة زيزى» أيضا ممثلان من جيل آخر يمتلكان هذه الجاذبية والقابلية لدى الجمهور: عقيلة راتب التى بدأت مطربة فى بدايات مبكرة جدا فى السينما المصرية ثم اقتصرت على التمثيل حتى بعدما تقدم بها السن واكتسبت جاذبية أكبر لدى جمهور التليفزيون، عندما مثلت مسلسل «عادات وتقاليد».. وهى هنا تلعب دور الأم لأربعة أبناء وتعانى الكثير من مشاكلهم، إنما بالاسلوب الكوميدى الظريف الذى برع فيه فطين عبد الوهاب، وفى المقابل، هناك عدلى كاسب الذى كانوا يستغلون قامته المديدة فى أداء أدوار الرجل الفظ الاقرب إلى الشر، ولكن كما قلنا، يوظفه فطين عبد الوهاب هنا توظيفا مختلفا فى دور الأب الطيب الظريف لليلى شعير والذى يسخر من ولعها برياضة «اليوجا» بقدر كبير من خفة الظل كان يمتلكها هذا الممثل الضخم، ومن المفارقة بين جسده العملاق وتصرفاته الطفولية تنبع الكوميديا، وهى مفارقة تكررت كثيرا فى السينما الكوميدية مع الممثلين ذوى الاجساد الضخمة التى قد

توحي بالعنف أو الشراسة، وذلك حين يلعب المخرج الذكي على ما يخفونه وراء ضخامتهم هذه من براءة وطيبة وخفة روح أقرب إلى السذاجة أحيانا.. ممثلون أمثال رياض القصبجي وحسن فايق وسيد بدير ومحمد رضا، وصلا إلى نموذج يوسف داود الآن ..

الاسلوب السينمائي

لأن أهم اضافات فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا السينمائية أنه جعلها «سينمائية» أولا، بمعنى أنه نقلها من تقاليد الكوميديا المسرحية التي كانت سائدة قبله وذلك من فيلم إلى فيلم، وأعني من الاعتماد على النجم الناجح ولكن الذي يعتمد على الحوار غالبا وعلى «لازماته» المكررة التي عرفه بها الناس، وعلى التعبير بجسده فيما يقترب من «الاسكتشات» التي قد لا يربطها سياق درامي متماسك، إلى تطويع هذه المفردات نفسها للغة السينما بقدر الامكان.. فنحن ندخل إلى فيلم «عائلة زيزي» مدخلا سينمائيا تماما..

يستخدم الفيلم أولا أسلوب «الناريتور» أي الراوي أو المعلق، حيث نرى الأحداث بالصورة خلال صوت يحكيها لنا أو يعلق عليها من خارج الصورة، وهو أسلوب سينمائي لا نتصور امكان استخدامه في المسرح مثلا.. ومن بين شخصيات الأسرة الخمس: الأم عقليلة راتب وأبنائها الاربعة، يختار الفيلم أن يكون الراوي أصغر هؤلاء الأبناء بالذات: الطفلة زيزي نفسها التي يحمل الفيلم اسمها، والتي لا تتجاوز السبع أو الثماني سنوات من العمر، وليست هي الشخصية المحورية في الأحداث، ولكنها مجرد المشاهدة على ما يحدث حولها من مغامرات اشقائها اللامنطقية، وهي تعيد روايتها لنا من وجهة نظر طفلة قد تكون هي الطرف «الاعقل» على الرغم من ذلك، في هذه العائلة الغريبة، ومن هنا تتضاعف المفارقة الساخرة، حين نجد أن صغرى أفراد الأسرة هي التي تنتقد سلوك الكبار، وفي الوقت نفسه يؤكد الفيلم من خلال وجهة نظر الطفلة، على أن ما سوف نراه هو عبث أطفال - حتى لو جاء من قبل كبار - ولكنه مثير للاضحاك..

الاسلوب السينمائي الآخر المبتكر هو أن الكاميرا تصبح هي بالفعل العين الثانية التي نرى بها الفيلم، حين تصحبنا مع الطفلة زيزي لندخل بيت عائلتها.. بدءا من شوارع حي مصر الجديدة النظيفة الهادئة.. إلى البيت الذي هو أقرب إلى «الفيللا»

الفخمة كالعادة. والكاميرا مع صوت «زيزى» تقدم لنا كل تفاصيل البيت تمهيدا للتعرف إلى سكانه.. وهو أسلوب لتقديم الشخصيات والتعريف بهم مباشرة عن طريق - «الراوى» لأن أحدى وظائفه - أى الراوى - هى اختزال المعلومات بقدر الامكان للتركيز على الاحداث الرئيسية..

فعندما تقول لنا زيزى أن هذه حجرة أخيها الاكبر «سبعاوى» ويلعب دوره فؤاد المهندس- وهو اسم اعتقد أن فطين عبد الوهاب أراد به مداعبة مساعده الذى أصبح مخرجا الآن أحمد السبعاوى- فإن الكاميرا تعرض لنا تفاصيل الحجرة التى تحتلها ماكينة غريبة يحاول بها سبعاوى المهندس المخبول اختراع طريقة جديدة لصنع النسيج.. نكون قد تعرفنا مقدما وبأقل قدر من المعلومات على تركيبة أحدى الشخصيات الاساسية فى الفيلم، ثم ندخل غرفة أخرى تملأ جدرانها صور الفتيات، وتسودها الفوضى، ونسمع أنها حجرة الآخ الثانى سامى ويلعب الدور أحمد رمزى الطالب بكلية التجارة والذى لا يشغله شىء إلا مطاردة الفتيات وهنا نرى أحمد رمزى نفسه جالسا إلى مكتبه، وعندما تقترب الكاميرا منه يبتسم لها غامزا بعينه - أى لنا نحن المشاهدين- عندما تقدمه لنا أخته زيزى.. وهنا كسر للايهام .

على طريقة «بريخت»، وكأن الممثل يعرف أن هناك كاميرا تصوره وتقدمه للمشاهدين فى فيلم يجرى تصويره..

أما الأخت الثالثة «لزيزى»، فهى سناء - سعاد حسنى - الفتاة الجميلة التى تحلم بالتمثيل بأى شكل، والتى تمثل لأختها زيزى، والتى كان دورها كراوية بالصوت فقط قد انتهى، ها هى تبدأ بتأدية دورها العادى كشخصية فى الفيلم الذى تبدأ فى متابعة أحداثه مباشرة ومن دون حاجة إلى «الراوى».

هذا المدخل السينمائى لأحداث الفيلم هو نموذج مهم جدا - على الرغم من قصره - للتأكيد على تجديد فطين عبد الوهاب المستمر لأدواته فى الكوميديا مستخدما مفردات السينما..

ثم يدخل فطين عبد الوهاب السينما نفسها كموضوع أساسى من موضوعات الفيلم، عبر المخرج السينمائى الشاب الوسيم «يوسف حسين» ويلعب دوره محمد سلطان حين نراه فى أحد المحلات العامة يناقش كاتب سيناريو ويعرض عليه فكرة فيلم جديد.. هنا، يسخر فطين عبد الوهاب المخرج وسيد بدير كاتب الحوار، من مليودرامات السينما المصرية المكررة، حين نسمع - عبر المشاهد السينمائية - كاتب

السيناريو يروى للمخرج فكرة تقوم على «استبدال طفلة وليدة لناظر العزبة بطفلة وليدة أخرى.. وفيما بعد تتعرف إليها أمها التى فقدتها لسنوات، من علامة فى كتفها.. فيعلق المخرج - الذى هو محمد سلطان فى الفيلم - بأنها فكرة قديمة تكررت عشرات المرات فى السينما.. وتستمر السخرية حين يقول كاتب السيناريو النصاب: «عندى موضوع جديد.. لسه شايفه امبارح فى سينما كايرو!».. فهنا تهكم لاذع من سيد بدير، من الذين يسرقون أفكار السينما المصرية من الافلام الاجنبية بوقاحة شديدة تحت شعار «الاقتباس».. ولأن سعاد حسنى هاوية التمثيل تجلس فى المحل العام نفسه مع بعض صديقاتها وترى المخرج الوسيم، فإنها تفعل المستحيل لتلفت نظره عله يكتشفها كوجه جديد.. ويلتقط المخرج الفرصة بدوره لمحاولة اصطياد هذه الفتاة الجميلة التى لا ترفع عينيها عنه، فيقول لكاتب السيناريو: «تقدر تألف لى دلوقتى سيناريو صغير لواحد عايز يتعرف على واحدة فى مكان عام؟..» وعندما يقترح كاتب السيناريو شيئا سخيفا يقول المخرج: «ما دام المسألة مسألة اقتباس.. أنا حقتبس دلوقتى مشهد شفته فى فيلم مصرى.. ثم يطلب من «الجرسون» أن يستدعى سعاد حسنى لترد على التليفون.. وعندما تذهب إلى كابينة» التليفون.. يحدثها المخرج من «الكابينة» المجاورة - وبصوته المباشر طبعا - ومن دون مناسبة، يبلغها بحيلة اكتشافها للسينما ويحدد لها موعدا للقائه غدا فى مكتبه..

هذه الحيلة الظريفة قدمها فطين عبد الوهاب نفسه فى فيلم **«الزوجة رقم ١٣»** الذى قدمه قبل عام، وبالتحديد عام ١٩٦٢.. ولكنه يضيف إليها هنا إن الفتاة الشقية سعاد حسنى اكتشفت الحيلة فورا بالطبع، فهى تعلم أن المخرج يوسف حسين - محمد سلطان - الذى يظن نفسه ذكياً، يحدثها بنفسه من الكابينة المجاورة وليس من مكتبه كما يدعى.. ولكن إذا كان هو يظن أنه يوقع بها، فإنها هى نفسها تريد أن توقع به لكى يكتشفها كوجه جديد فعلا، فلماذا لا تسايره فى اللعبة؟ ولذلك نراها بعدما يضع سماعة التليفون تربت له على ذراعه وتسأله مباشرة: «لكن أنت ماقلتليش مكتبك ده فين ؟» فيقول مرتبكا: «فى استديو الاهرام!»

هذه اللمسة الأخيرة على مشهد قديم، هى «القفشة» الاضافية التى جعلت المشهد جديدا.. وهذا ما يسمى فى الكوميديا الاميركية مثلا «الجاج» ولها كتاب متخصصون يضيفونها على السيناريوهات الجاهزة سواء باضافة حركة جديدة أو عبارة حوار تضاعف من الكوميديا وفطين عبد الوهاب كمخرج، وسيد بدير ككاتب

حوار.. كانا بارعين فى هذا اللون من اللمسات الكوميدية الاضافية التى تنبثق من المشهد الجاهز نفسه.. وقد تأتى الفكرة الجديدة فى اثناء التصوير الفعلى، وهنا لا بأس من اضافتها لأنها لا تخل بالموقف الاصلى بل تؤكد عليه أكثر.. فالكوميديا هى فن التفاصيل الصغيرة الذكية، وهى كذلك فى سينما فطين عبد الوهاب بالذات.

الخط الاول

يصبح خط سعاد حسنى، الفتاة الجميلة هاوية التمثيل، هو أحد الخطوط الرئيسية الثلاثة فى بناء سيناريو «عائلة زيزى».. فبعدما يستدرجها المخرج الوسيم الشاب للقائه بحجة اكتشافها للسينما، تكتشف هى أنه يرغب بها شخصيا.. ومع أنها شريفة بالطبع ولا تفرط فى نفسها.. إلا أن عالم السينما يبهرها حينما تذهب إلى الاستديو، وتكون الفرصة مواتية، وبذكاء، لتقديم رقصة لسهير زكى..

ترفض الأم عقيلة راتب بالطبع أن تنحرف ابنتها إلى عالم السينما الذى مازال المجتمع المصرى المحافظ يرفضه أخلاقيا.. وهنا يضع فطين عبد الوهاب على لسان الأخ الأكبر فؤاد المهندس، دفاعا حارا عن فنانى السينما باعتبارهم فئة عادية جدا من فئات المجتمع، فيها الصالح وفيها الفاسد، مثل أى فئة أخرى، فواضح أن العاملين فى السينما كانوا يتعرضون، عند صنع «عائلة زيزى» عام ١٩٦٣، إلى حملة الرفض والتشهير ذاتها التى مازالوا يتعرضون لها الآن.. ولكنها قد تكون مبررة ومفهومة منذ سبعة وعشرين عاما، أما الآن، حيث لم يعد المرفوض هو بعض السلوك المنحرف لهذا الفنان أو ذاك.. وإنما الفن كله وبالمطلق باعتباره «رجسا من عمل الشيطان»! فإن الرفض اصبح أكثر تخلفا وشراسة.

بهذا المنطق الرافض، تحرض الأم عقيلة راتب ابنيها فؤاد المهندس وأحمد رمزى على منع أختهما سعاد حسنى من العمل فى السينما ولو بالقوة.. فيستغل فطين عبد الوهاب الموقف كعادته استغلالا كوميديا حين يجعلهما يذهبان إلى الاستديو الذى ستمثل فيه أختهما لأول مرة، ويتنكران ضمن أفراد «الكومبارس».. وحين يجدان الممثل الذى يؤدى دور «الأمير» يهم بتقبيل أختهما أمام الكاميرا، يفسدان المشهد بالطبع، ثم تشيع الفوضى فى الاستديو كله وتنشب معركة هائلة ظريفة لا ندرى كيف يضرب فيها أحمد رمزى كل العاملين فى الاستديو، حيث كان لابد من ان يستخدم الفيلم، هذا الممثل شديد الجاذبية أحمد رمزى، فى عمليات «الضرب»

والمغامرة التى كان متخصصا بها.. بينما يستخدم أيضاً فؤاد المهندس فى المعركة نفسها استخداما كوميديا حين يفقد «نظارته» فلا يرى شيئا، ولكن يواصل الضرب «العميانى».. ولكى تكون الفرصة مواتية طبعا لايجاد «ايفيهات» كوميدية نابعة من الموقف نفسه.. وهكذا تصبح المعركة أكثر أقناعا وانسجاما مع السياق العام للفيلم، من المعارك المفتعلة التى نراها فى أفلام اليوم، بمناسبة ومن دون مناسبة.

الخط الثانى

أما الخط الثانى فهو فؤاد المهندس، مهندس النسيج الذى يعمل فى مصنع لا نراه لأنه لم يذهب إليه أبدا طوال الفيلم.. هذا المهندس مصاب إلى حد الهوس بحب الماكينات واصلاحها، وهو يزعم أنه يخترع ماكينة يضع فيها الخيوط من ناحية، فتخرج قماشا من الناحية الاخرى، فالشخصية كاريكاتيرية بالأداء الذى تعودناه من فؤاد المهندس: المبالغة فى الحركة والصوت.. والعصبية الشديدة إلى حد الاختناق.. واستخدام الجسد بهدف الاضحاك، وبحركات يسرف فى استخدامها سواء على المسرح أو فى السينما لسبب لا ندريه، وبحيث يمكن أن نقول أنه على الرغم من اعتماد فطين عبد الوهاب على الشخصية الكوميدية ذات التركيبة الشكلية والحركية الخاصة، فإن فؤاد المهندس هو الشخصية الوحيدة فى هذا الفيلم التى فرضت تركيبتها الخاصة والمبالغ فيها، على المخرج.. وهى خسارة حقيقية لأن فؤاد المهندس هو موهبة كوميدية هائلة ويصبح من الأفضل لو تخلص من هذه الاضافات المتشنجة.

فؤاد المهندس فى **«عائلة زيزى»** شخصية صامتة تماما ومعزولة تماماً عن أى حياة حقيقية، باعتبار أنه يعشق الماكينات فقط وإلى حد افساد أى محاولة لتزويجه.. فهو لا يحس بأى مشاعر طبيعية حتى تجاه الفتاة الجميلة التى يخطبونها له بل يتركها لاصلاح ماكينة فى مصنع أبيها.. ثم عندما يتشجع أخيرا بتحريض أخوته الذين يبدون طبيعيين جدا، يغازلها بعبارة من نوع «انتى أحلى ماكينة شفتها طول عمرى!»

الفيلم يريد أن يقول أن الذين يشغلون أنفسهم بعملهم فقط منعزلين عن أى ممارسات طبيعية أخرى، قد يتحولون هم أنفسهم إلى آلات.. ولكن تجريد الشخصية- حتى بالمبالغة الكوميدية - من أى ملامح إنسانية، يحمل مخاطرة كبيرة

تفسد كل شئ حتى الكوميديا نفسها، لأن الشخصية تفقد مصداقيتها لدى المشاهد. والمثال الذى ارجو أن يؤكد ذلك هو أننا لا نضحك على «سبعاوى» طوال مشاهده مع ماكينة النسيج، بينما نضحك جدا عندما يتحمس لانقاذ أخته من زبانية السينما وإلى حد الاشتراك فى معركة عنيفة، بعدما يفقد نظارته ولايرى شيئا، فهو هنا يعود بشرا حقيقيا بكل نقاط ضعفه، وليس الآلة الصامتة الخالية من الحرارة والمشاعر ..

الخط الثالث

الخط الثالث للفيلم هو الفتى العابث أحمد رمزى والمشغول فقط بمطاردة الفتيات، إلى أن يقع فى حب الجارة الحسناء ليلى شعير، التى سكنت الدور الأعلى من الفيللا مع أبيها.. ويلعب الفيلم جيدا على هواية «اليوجا» التى تمارسها هذه الجارة الحسناء حيث تجلس ساعات طويلة فى اوضاع ساكنة غريبة.. فهذا نموذج شاذ أو «مضروب» اخر .. ونحن نضحك على أحمد رمزى الذى يتمتع هو نفسه بخفة ظل وحيوية هائلة، حين يحاول التقرب من الفتاة بتقليدها فى أوضاع «اليوجا» الغريبة، وحين يلاحقها ويلتقى بشحاذ جالس وقد فتح يده للمحسنين فينقده عمله ما لعله يلفت انتباه الحسناء التى لم تكترث به فيحاول أن يسبقها بضع خطوات ثم يجلس فى وضع «اليوجا» فاتحا كفيه لعله يلفت نظرها، وهنا يجئ الشحاذ نفسه فيضع عملة فى يده، تعبيرا عن أن مهانة الحب حولته إلى شحاذ هو الآخر.. وهذا هو «الايفيه بالصورة» الذى نقصده فى كوميديا فطين عبد الوهاب ..

النهاية السعيدة

بينما تمضى الاحداث على هذه المحاور الثلاثة، تكون الأم المسكينة قد أوشكت على الجنون من مشاكل أبنائها الثلاثة.. فترفع يدها إلى السماء شاكية : «ده ايه البلا الازلى اللى أنا فيه ده.. لو كانت مصيبة واحدة كانت تهون.. اتنين ممكن.. لكن تلاتة؟» وهنا تشير ابنتها الطفلة زيزى إلى نفسها مصححة: «أربعة يا ماما!». وهو «ايفيه» آخر يتكرر مرتين فى الفيلم ليشير إلى أنه حتى الطفلة التى لم نر اى مشاكل لها، تريد أن تحتفظ بحقها فى أن تكون «المصيبة» الرابعة، مثل أشقائها، وألا تحرم من هذا الشرف! ولابد من أن تتصاعد المشاكل إلى أن تصل إلى ذروتها.. وطبيعى فى عائلة كهذه أن تكون الذروة مرتبطة بشرف البنت الذى هو محور الاهتماما

المقدس فى الأسرة المصرية. ولكن الفتاة سعاد حسنى وعلى الرغم من كل هذه المشاكل، ومعارضة أمها وأخويها، مازالت مصممة على التمثيل فى السينما، حتى أنها تتظاهر بالانتحار على طريقة كليو باترا التى تتقمص شخصيتها فى البدء.. وفى الوقت المناسب طبعا، يجئ الحل فى شخص المخرج الوسيم العابث، الذى فشل فى التغرير بها.. فهو يجئ بشكل شرعى هذه المرة، عندما اكتشف أنه يحبها فعلا فقرر أن يتزوجها.. فكيف لا يمكن لهذه الشخصيات والاحداث الظريفة أن تنتهى نهاية سعيدة؟

– مجلة الفن – السنة ٣– العدد ٤٠ – ٥/١١/ ١٩٩٠.

«حلاق السيدات»
فيلم ثقيل الدم
والنابلسى متعجرف محبوب

من الصعب تتبع بدايات عبد السلام النابلسى فى الأفلام.. فمن المؤكد أنه ظهر فى أفلام مبكرة جدا منها **«العزيمة»** مثلا الذى أخرجه كمال سليم عام ١٩٣٩، كعضو فى «شلة» أنور وجدى من الشباب العابث.. ولعله ظهر أيضاً فى أفلام مبكرة قبل ذلك فى الدور نفسه: الشاب الثرى العابث الذى كان شكله الارستقراطى يؤهله له، وكان يمكن أن يستمر عبد السلام النابلسى ممثلا ثانويا نكرة لو ظل يؤدى الدور نفسه، فهو بالتأكيد لم يكن قادراً على أن يصبح أنور وجدى أو عماد حمدى أو كمال الشناوى.. ولكنه بعدما حول مظهره هذا نفسه إلى الجانب المعاكس، أى إلى السخرية من هذه الشخصية، اصبح تلك الشخصية الكوميدية العبقرية التى ليس لها مثال آخر فى تاريخ السينما المصرية كله، والتى لا نمل مشاهدتها حتى الآن، كنموذج فذ من نماذج الكوميديا السينمائية غير القابلة للتكرار مثل: إسماعيل ياسين.. عبد الفتاح القصرى.. استفان روستى.. زينات صدقى.. مارى منيب.. وهى نماذج لا نضع ايدينا بالتحديد على مواطن عبقريتها، ولكنها وجدت تجاوبا غريبا عند المشاهد المصرى وحسب نوقه الخاص فى استقبال الكوميديا، فضلا عن أنها كانت نماذج موهوبة ومتفردة حقا...

على الرغم من أن عبد السلام النابلسى ظهر وسط هؤلاء وغيرهم، ومثل أمام نجوم كبار، من محمد فوزى إلى فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ، فلقد استطاع أن يتفرد بين الجميع وحتى الآن بشخصيته الخاصة.. شخصية الصعلوك المتأنق شديد الغرور، الواثق من عبقريته وارستقراطيته. وعلى الرغم من أنه لا يملك مليما، إلا أنه

يتأفف من الفقر والتخلف، مع الاعتزاز بكرامته وأصله العريق ومواهبه الوهمية. وعلى الرغم من أنه دائم التشنج والتصلب وإلى حد العجرفة أحيانا.. إلا أنه المتعجرف الوحيد الذى نحبه، بحيث لابد أن نبتسم بمجرد أن نراه وعلى الرغم من أنه اكتفى بالدور المساعد إلى جانب النجوم الكبار، فإنه كثيرا ما كان أقرب إلى قلوبنا منهم..

بطل.. لمرة واحدة!

يبدو أن عبد السلام النابلسى عندما قرر إن ينتج بنفسه فيلم **«حلاق السيدات»** عام ١٩٦٠، احس أنه قد حان الوقت ليصبح بطلا هو الأخر، بدلا من أن يكتفى بالبقاء فى ظلال البطل، فى دور الصديق أو السكرتير أو القريب، وهو ما اصطلحنا على تسميته «السنيد»، أو الدور الظريف الذى «يسند» البطل الغارق فى قصة حب أو مغامرة ما، بينما صديقه هذا الذى يصاحبه كظله، يتدخل بين وقت وآخر، إما التعليق وإما بالنصيحة التى غالبا ما تؤدى إلى كارثة.. وحتى يصبح هو البطل الذى تدور حوله القصة الأصلية غامر بإنتاج الفيلم!..

لقد فعل النابلسى كمنتج كل الأشياء الصحيحة لصنع فيلم كوميدى.. فعهد بكتابة السيناريو إلى أبو السعود الإبيارى اكبر وابرع كتاب الكوميديا السينمائية حينذاك.. ثم عهد بالإخراج لفطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميديا بلا جدال.. بل إنه استعان أيضاً وبذكاء شديد بإسماعيل ياسين الذى كان النجم الكوميدى الأول الذى يكفى اشتراكه فى أى فيلم لضمان نجاحه.. وإذا كان إسماعيل ياسين قد انقذ «فتيانا أول» كثيرين فى بداياتهم عندما قام بدور «السنيد» لهم فلماذا لا «يسند» زميله وصديقه عبد السلام النابلسى هذه المرة؟

كان فطين عبد الوهاب قد جمع بين النابلسى وإسماعيل ياسين فى عدة أفلام منها **«إسماعيل ياسين فى الجيش»**.. و بوليس حربى» و «بوليس سرى» و**«الفانوس السحرى»**... ثم فى فيلم واحد بعد تجربة «حلاق السيدات» الفاشلة هو **«الفرسان الثلاثة»** عام ١٩٦٢. اقول «الفاشلة» لأن تجربة انفراد عبد السلام النابلسى بالبطولة الرئيسية لم تتكرر بعد ذلك.. واعتقد أن ذكاءه فى الإستعانة بشعبية إسماعيل ياسين المضمونة كانت سلاحا ذا حدين.. لأن الجماهير التى كان يمكن أن تذهب لترى إسماعيل ياسين «سنيدا» أو ممثلا مساعدا مع نجوم كبار مثل أنور وجدى أو محمد

فوزى أو كمال الشناوى، تذهب وهى تعرف مقدما أنها سترى مضحكها المفضل ضمن عناصر جذب اخرى مثل الرقص والغناء والمغامرة مثلا.. أما أن تذهب لترى اسماعيل سنيدا لممثل أخر تعودت أن تراه «سنيدا» هو نفسه (مثل النابلسى)، فمن الطبيعى أن تحس بأنها خدعت بشكل ما.. فإذا ما كان اسماعيل ياسين قد قام ببطولات أفلام عديدة بنفسه، فلأن نوع الكوميديا التى يقدمها لجمهوره تكفى وحدها.. بما فيها من «هزل».. بينما نوع كوميديا النابلسى «الأنيقة» والمحسوبة بدقة فى الحركة واللفظ.. لا تكفى لذلك..

أسباب الفشل

لابد أن هناك أسبابا أخرى بالطبع لفشل **«حلاق السيدات»**.. فالمشكلة التى كان يواجهها البطل، وهى مسألة سوء الفهم بينه وبين حبيبته كريمة لم تكن قوية بما يكفى، على الرغم من كل ما يقال بأن الموضوعات ليست مهمة جدا فى هذا النوع من السينما. ولابد أن البطلة كريمة أيضاً كان لها دخل فى هذا الفشل.. فهى لم تكن ممثلة حارة بقدر ما كانت سيدة جميلة باردة، حتى أن لقبها الذى كان منتشرا فى الصحافة الفنية حينذاك هو أنها «فاتنة المعادى»! وهى على العكس من كاميليا مثلا التى لم تكن ممثلة، وإنمات مجرد فتاة جميلة وبيضاء غليظة الشفاه تجيد التثنى والتأوه.. ولكنها كانت «حارة» وهى تصنع كل هذا.. فهناك فرق إذا!

السبب الآخر الأكثر أهمية بالطبع، هو أن حجم الكوميديا فى «حلاق السيدات» لم يكن كافيا على الرغم من براعة المؤلف أبو السعود الإبيارى.. ولكن لابد أنه تعرض لضغوط من عبد السلام النابلسى – الذى هو المنتج أيضاً – لكى يقوم بتفصيل الأحداث على رغباته هو كبطل.. فإذا به يلعب دور العاشق الولهان الذى تحبه الحسناء.. وهو ما يتناقض مع الصورة التى رسمها لنفسه أو رسمها له المؤلفون فى كل أفلامه قبل ذلك فتركيب شخصيته واداؤه لا يحتملان هذا اللون من الأدوار.. ومن الصعب إن يتحول فجأة إلى هذا العاشق الجاد الذى يهيم بحب كريمة أو تهيم هى بحبه.. ولذلك نجد الثلث الأول من **«حلاق السيدات»** شديد الحيوية والمرح حينما كان النابلسى وإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى يقومون باشيائهم المألوفة وقبل أن يتفرد النابلسى بعد ذلك بالأحداث ويختفى الأخرون تقريبا، فيفلت عنصر «التوقع» من المشاهد، وهو من أهم عناصر الكوميديا بالذات..

بمعنى أن يتوقف فجأة ما كان المشاهد يتوقع تقديمه من ممثل ما لكى يعطى هذا الممثل شيئا آخر.. وبمعنى أنه إذا كان عبد السلام النابلسى ذكيا حين استعان فى أول فيلم من انتاجه بإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى، وهى المجموعة التى ارتبطت لدى المشاهد بكوميديا خاصة فى أفلام كثيرة. فإن ذكاءه هذه قد خانه حين استخدمهم «كطعم» يجذب بهم المشاهدين فى بداية أحداث الفيلم، ثم يتخلص منهم بعد ذلك فى محاولة لأن يصبح وحده أنور وجدى أو كمال الشناوى.

اعتقد أنها فكرة فطين عبد الوهاب - الذى لم يكن هو أيضاً فى أحسن حالاته فى «حلاق السيدات» - أن يربط بين شخصيات الفيلم وسلسلة الأفلام التى مثلوها قبل ذلك وحققت نجاحا كبير.. فالنابلسى كان قد شارك اسماعيل ياسين كما قلت فى عدة أفلام أخرجها فطين نفسه، منها «تجربتهما فى الجيش» مثلا.. ولذلك يلتقط هذا الخيط ليروى لنا بصوت الراوى إنهما تخرجا من الجيش وقد تعلما أشياء كثيرة جديدة عن قيمة الحياة والعمل. لاسيما وأن الجيش كان المدرسة التى يحمل لها الجميع احتراما كبيرا منذ أن قام الجيش بثورة يوليو عام ١٩٥٢ وتسلم السلطة .. وكان من الطبيعى أن تسانده السينما بكل الاشكال حتى الكوميدية منها، فنرى النابلسى وإسماعيل ياسين فى «الجيش» عام ١٩٥٥، أى بعد الثورة بثلاث سنوات فقط، ثم بعد ذلك بخمس سنوات أخرى أى عام ٦٠ يرد ذكر الجيش مرة أخرى حتى فى موضوع بعيد عنه مثل «حلاق السيدات».. حيث نراهما خرجا من فترة التجنيد إلى الحياة المدنية ليعودا إلى أعمالهما العادية!

قد لا ينتبه الكثيرون إلى أن المعلق الذى يروى لنا هذه المقدمة فى عبارات بالصوت فقط، هو عمر الشريف شخصيا. الذى كان قد بدأ يصبح نجما كبيراً والذى لابد أنه جامل صديقه عبد السلام النابلسى بهذه العبارة القليلة... أو لعلها كانت مجاملة لفطين عبد الوهاب نفسه، لأنها لم تكن مصادفة بالطبع أنه اخرج لعمر الشريف واحدا من أفضل أفلامه - فطين وعمر معا - **«إشاعة حب»** فى العام نفسه الذى أخرج فيه «حلاق السيدات»

الحلاق.. وحلال العقد!

المهم.. يبدأ الفيلم بعودة عبد السلام النابلسى بعد فترة التجنيد ومعه زميله إسماعيل ياسين إلى دكان الحلاقة الذى يمتلكه أبوه فى الحى الشعبى.. والنابلسى

اسمه «زيزو».. ولكنه يسمى نفسه بطريقته المتكبرة المعروفة «البروفسور».. بينما صديقه إسماعيل ياسين هو «ترمس» وهو الاسم نفسه الذى ظهر به فى أفلام سابقة.. ويبدى «زيزو» تأففه بالطبع من دكان أبيه الصغير المتواضع، ويعلن بطريقته الظريفة عن مشروعاته الخطرة لأحداث انقلاب فى الدكان ومهنة الحلاقة كلها.. فهو سوف يفتح فرعا للحلاقة النسائية أيضاً. وعندما يعرض على صديقه «ترمس» مشاركته العمل يقول أنه لا يعرف شيئا عن الحلاقة.. فيحل المشكلة ببساطة بأن يفتح فرعا خاصا بالحلاقة للحيوانات ليتمرن فيه إسماعيل ياسين، الذى نراه بالفعل يحلق لحمار وكلب وبقرة، جنبا إلى جنب مع البشر فى الدكان نفسه.. فهؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى الأفلام!

عندما يستدعى «البورفسور زيزو» الذى هو النابلسى، ومساعده «ترمس» أو إسماعيل ياسين لتصفيف شعر السيدة الثرية اشجان التى هى زينات صدقى، فى قصرها الفخم، فإن لنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بين هذا الثلاثى الصاخب..!

إن أى مشاهد عاقل لا يمكن أن يفهم ما الذى يجعل سيدة محترمة تشرك حلاقا تتعامل معه لأول مرة فى مشاكلها الخاصة جدا مع زوجها العابث...؟ ولكن عندما تكون هذه السيدة هى زينات صدقى فإنها لابد أن تفعل وتشكو «اشجان» من عبث زوجها الذى هو استفان روستى.. النصاب الارستقراطى – الذى كنا نحبه هو أيضاً إلى اقصى حد على الرغم من كل شروره – والذى يخون زوجته زينات صدقى مع بنت الذوات الجميلة كريمة التى توقع بالرجال، من أجل ثرواتهم!..

عندما يكون هذا «الكوافير» النسائى هو عبدالسلام النابلسى، فإنه لابد أن يقحم نفسه فى الموضوع من دون أى مناسبة.. فهو لا يمكن أن يترك أى مشكلة طبعا من دون أن يحلها باعتباره العبقرى الذى يفهم كل شىء من الحلاقة إلى علم النفس إلى فن السعادة الزوجية!.. وهو يطمئن السيدة إلى أنه سيخلصها من مشكلتها فورا ويبعد زوجها عن عشيقته اللعوب.. وهو يبرر شهامته هذه بأن «رصيدى من الإنسانية بحر خضم.. أنا نصير الضعفاء»... وهنا نلاحظ لغة عبد السلام الراقية وعبارته الفصحى المنتقاة والتى يستقيها من ثقافته الشخصية..

تتم الخطة أو المؤامرة على أساس أن يقدم الحلاق – النابلسى – نفسه للمرأة الجميلة إلهام– تقوم بالدور كريمة – على أنه مليونير.. فتنصرف إليه عن استفان روستى الذى يعود هكذا إلى زوجته زينات صدقى.. والخطة وضعتها زينات صدقى

نفسها واغرت النابلسى بالقيام بها مقابل مبلغ من المال.. ولكنه يرفض بطريقته المتشنجة الطريفة لأن ضميره يرفضها.. ويؤنب زينات صدقى على تفكيرها التآمرى هذا قائلا: «آه منكن يا بنات حواء.. تروح فين الشياطين منكن!».. وهنا نلاحظ تأكيده على الفصحى التى لم نكن نتقبلها فى هذا الاستخدام الكوميدى إلا من عبد السلام النابلسى.. وعندما تعده زينات صدقى بأنه لو تمكن من أبعاد كريمة عن زوجها فسوف تفتح له «صالون حلاقة» على أحدث طراز، يتردد قليلا بدعوى أن «ضميرى لسه مستيقظ».. ولكنه يقبل بالطبع!

فى حفل فخم، من الحفلات التى تقام فى البيوت الفخمة ونراها كثيرا فى الأفلام المصرية. يتظاهر «زيزو» الحلاق هذا بأنه المليونير عبد العزيز شحتوت.. وعلى الرغم من أن الحاضرين يؤكدون أنهم لم يسمعوا ابدا عن مليونير بهذا الاسم، إلا أنه يؤكد بأسلوبه المعهود أن عنده ارضاً فى منطقة الهرم وفيها آبار بترول!! وسرعان ما تنصب كريمة شباكها حوله عندما تسمع بالبترول. وهو يبدى إعجابه بها بالطبع بإعتبارها أجمل من «ملكة جمال هونولولو».. ولكى يؤكد هيامه بها من أول نظرة، يقول أغرب عبارة غزل فى السينما المصرية.

– أنا شاعر يا هانم أن النار بتتأجج... وإن قلبى بيتعجج!»

فتسألة هى: يعنى أيه بيتعجج؟

فيرد « يعنى بيتحول إلى عجة!»

بترول النابلسى..

ثم تحرجه كريمة بطلب رؤية الأرض التى يملكها وبها آبار البترول.. وبجرأة شديدة يطلب من مساعده إسماعيل ياسين أن يسكب برميلا من الجاز على رمال الصحراء.. وتشم هى الرائحة وتصدق وجود آبار بترول.. كيف؟.. كل شىء جائز فى الفيلم المصرى!!

سرعان ما يذاع خبر العلاقة الجديدة بين كريمة اللعوب والمليونير الجديد، فى أوساط المجتمع الخاص جدا فى هذه الأفلام.. وحيث لا حديث للجميع إلا عن الغراميات والفضائح.. وفى مشهد تركيبى، نرى ثرثرة النساء فى التليفون.. وحيث تتم إضافة جديدة للنميمة التليفونية مع كل امرأة.. وبينما ينشغل النابلسى فى التغزل بكريمة بعبارات الغزل الفخمة من نوع «هذا الأفق البعيد المترامى الاطراف..

يشهد على حبى العظيم» .. يعلق بعض الخبثاء على هذه العلاقة الجديدة القائمة على الطمع، بهذا المثل الشعبى العجيب.. «طمعنجى بنى له بين فلسنجى سكن له فيه»!! ومعناه – فيما اعتقد – أن كريمة لو كانت طامعة فى ثروة النابلسى الوهمية.. فإنها لا تعلم أنها لن تخرج بشىء لأنه مفلس!

تنجح خطة كريمة فى الإيقاع بالمليونير.. ويتم الزواج بينهما فعلا من دون أن ندرى كيف ولا لماذا.. فالمفروض أن النابلسى ينفذ خطة لحساب زينات صدقى لإبعاد كريمة عن زوجها استفان روستى.. فكيف تصل الخطة إلى حد أن يتزوج كريمة فعلا؟

التفسير الوحيد أنه طامع فى المكافأة التى وعدته بها الزوجة المخدوعة زينات صدقى.. ولكن لأنه رفض هذه الخديعة فى أعماقه، فإنه يتحفنا بإحدى عباراته الرنانة «رنين الذهب ما يغطيش على صوت الضمير»! ثم يحاول فعلا مكاشفة كريمة – بعد الزواج وليس قبله – بأنه ليس مليونيرا.. وإنما هو مجرد «راجى عفو الخلاق.. عبد العزيز شحتوت الحلاق».. ولكن كالعادة فى الأفلام المصرية عندما يكون هناك سر خطير يريد أحد الاعتراف به لكى يريح ضميره، فإن الفرصة لا تجئ أبدا إلا متأخرة جدا وبعدما تكون المسائل قد تعقدت جداجدا!

عندما تكتشف كريمة إنها خدعت وتزوجت مليونيرا مزيفاً، تغضب لكرامتها كأنثى.. وكالعادة أيضاً لا تسمح لزوجها بالاقتراب منها.. وهى مسألة تحدث كثيرا فى الأفلام المصرية وببساطة مدهشة.. حيث يكون من المألوف جدا أن تمنع السيدة زوجها من معاشرتها ليلة ثم اخرى ثم ألف ليلة.. ثم يستمر الفيلم كله على هذه الحكاية .

مع التغاضى عن مسألة البيت الفخم الذى يعيش فيه الزوجان ومن دون أن ندرى هل هو بيت عبد السلام النابلسى المفلس فنسأل: من أين له هذا؟.. أم أنه بيت كريمة نفسها فنسأل: كيف تزوجت مليونيرا طمعا فى ثروته ثم تركته يسكن فى بيتها هى من دون أن يشترى لها قصرا خاصا؟.. نتابع لنرى أن حياتها الزوجية تمضى وقد تفسخت تماما، وسادتها الخصومة المتبادلة.. ولكنهما انقاذا للمظاهر وتجنبا لفضيحة فشل الزواج ، يتظاهران أمام الخدم بالحب وعبارات الهيام المتبادلة.. وبمجرد أن يصبحا لوحدهما يتبادلان الشتائم من جديد حيث يقول لها بفخامته اللغوية» انتى معندكيش كاراكتير!» بدلا من أن يقولها لها «انتى معندكيش شخصية»

مثل كل البشر العاديين.. هكذا كان «الكونت» عبد السلام النابلسي!

في الوقت نفسه، ينجح جداً في عمله كحلاق للسيدات حيث تفتتح له زينات صدقي «الصالون» الفخم الذي وعدته به كثمن للمؤامرة.. ولكنه يصبح حلاق فندق «الهيلتون» الذي كان من زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٠ ليس مجرد فندق عادي.. وما كان حدثاً هاماً في المجتمع المصري.. فبين الفنادق الكلاسيكية القديمة التي كانت في القاهرة مثل «سميراميس» و «شبرد»، كان «هيلتون النيل» هو أول فندق من فنادق النجوم الخمسة انشئ على الطراز الامريكي الحديث بحيث بهر به الجميع في ذلك الوقت، بل أن وجوده اوجد انماطا جديدة من السلوك والعادات عند بعض الشرائح في المجتمع المصري.. بل وربما فتح هذا الفندق مجالات جديدة أمام الفتاة المصرية التي بدأت تعمل في «كافتيريا الهيلتون» التي أصبحت أشهر من نار على علم، وذلك بعد أن كانت الفنادق القديمة الفخمة اقرب إلى الطابع الانكليزي الوقور والمتحفظ! ومن هنا في تقديري، كان ذكاء من عبد السلام النابلسي - المنتج - في استخدام هذا الفندق الذي كان ظاهرة جديدة مهمة في مجتمع النخبة حينذاك.. فهو الحلاق الفخم في هذا الفندق الذي يمكن أن يجذب إليه سيدات المجتمع بغزارة حتى نسمعه يحدد موعداً لاحداهن بعد سنة ونصف!!

لكن الموقف في البيت مازال على ما هو عليه من الخصام بينه وبين زوجته كريمة التي تزوجها مضطرا، ولكننا نفهم بالطبع إنه بدأ يحبها فعلا.. وتبدأ الزوجة حربا غريبة مستعينه بخادمتها الممثلة خيرية أحمد ضد زوجها الذي تقاطعه.. وهي «حرب الاسطوانات».. فهو يتسلل إلى جهاز «البيك أب» ليضع أسطوانة عبد الحليم حافظ «باحلم بيك أنا بحلم بيك».. فتوعزهي للخادمة بأن ترفعها لتضع بدلا منها اسطوانة فايزة أحمد: «ياللي بتسأل عليا.. ملكش دعوة بيا..»!

في هذه الاثناء، وبعد ضياع كريمة من استفان روستي، فإنه لا يعود إلى زوجته زينات صدقي كما كانت تتوقع.. وإنما على العكس يطلقها ويتزوج صديقتها اللعوب التي حرضتها من البداية على تدبير كل هذه المؤامرة... وهكذا تكتشف زينات صدقي إنها خسرت كل شيء.. فتصرخ كعادتها في الأفلام: «عايزة راجل.. راجل يا اخواتي» ! فلقد كانت هذه السيدة الطريفة مصابة «بذعر الرجال».. ولم تكن تخجل من إعلان ذلك بمناسبة ومن دون مناسبة ومع عبد السلام النابلسي بالذات في أفلام كثيرة.. ولكن لإنه تحول هذه المرة إلى البطل أو «جان بريمييه» الذي يحب البطلة

مباشرة، فلقد ترك زينات صدقى إلى إسماعيل ياسين ليتزوجها.. ونحس أن السيناريو تذكر فى هذا الموضوع من الفيلم أنه استعان بهذين النجمين فى البداية ثم لم يجد لهما دورا عندما انشغل بقصة النابلسى مع كريمة، فاستدعاهما مرة أخرى ليزوجهما!

حفلة طلاق..!

أما المسار الأصلى للفيلم بعد ذلك، فيصل إلى قرار كريمة والنابلسى انهاء هذا الزواج الزائف بالطلاق.. بعد أن يكون قد مر وقت كاف لتجنب الفضيحة.. وهنا يقدم فطين عبد الوهاب أحد حلوله السينمائية المبتكرة.. فإذا كانت هناك دائماً حفلات زفاف.. فلماذا لا تكون هناك أيضاً «حفلة طلاق»؟.. وفعلا تقام «الزفة» التقليدية بالطبول.. ولكن حيث الزوجة كريمة ترتدى ثوب زفاف أسود.. ونرى على إحدى باقات الورد التى تصلها، بطاقة تقول «طلاق سعيد»!

وكما استعان عبد السلام النابلسى فى البداية بصوت عمر الشريف، فهو يستعين هنا أيضاً بصديقته المطربة صباح وهى تجامله بمشهد واحد، حيث تذهب إلى صالونه فى الهيلتون لتصلح شعرها.. وبشخصيتها الحقيقية (المطربة صباح) فيشكو لها من حبه الفاشل لكريمة وتقوم هى بمواساته.

كالعادة، تتكشف الحقيقة فى الوقت المناسب بالضبط للنهاية السعيدة.. ففجأة ومن دون أن ندرى أين كان مختفيا كل هذا الوقت، يظهر استفان روستى الذى بدأت المشكلة كلها بأنه كان على علاقة بالحسناء اللعوب كريمة، ليوكد على الملأ أنه لم ينل منها أى شىء، بل أنها كانت سيدة شريفة جدا.. وبالتالى فما هو المانع من أن يعود عبد السلام النابلسى للزواج بها ولكن على اسس جديدة تماما هذه المرة، وبعد أن اكتشف كل منهما أنه يحب الاخر حبا خالصا من أى طمع.. وطبقا للدرس الأخلاقى الذى يلقنه لنا النابلسى: «الدنيا حب ووفاء واخلاص.. مش مظاهر وبس»!! وربما بسبب ذلك.. كان الفيلم «دمه تقيل» على الرغم من كل ذكاء هذا المتعجرف الظريف.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤١ - ١٩٩٠/١١/١٢.

«الأغبياء الثلاثة»
أنا .. واثنان آخران شاهدا هذا الفيلم!!

عندما نقرأ أسماء يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم على فيلم واحد ـ هو الذى اختار لهم هذا الترتيب وليس أنا ـ فلابد من أن نتوقع فيلما كوميديا صارخا وكمية هائلة من الضحك .. فكل واحد من هؤلاء يقوم ببطولة أفلام كوميدية بمفرده، فما بالك بالثلاثة ، خصوصا عندما نضيف اليهم دلال عبد العزيز، التى أصبحت لابد منها فى كل فيلم لزوجها سمير غانم ، ثم جميل راتب، وهو ممثل كبير حقا وإمكاناته أكبر بكثير مما يأخذونه منه عادة فى الأفلام، ولكن يبدو أنه لا يمانع كثيرا فى أن يفعلوا به ما يريدون بدليل هذا الفيلم نفسه، ويضاف إلى هذه التركيبة «الضخمة» حسين الشربينى أيضا، وهو الشرير خفيف الدم جدا،ربما أكثر من الكوميديين «المتخصصين» على الرغم من أنه شخصيا لا يدعى ذلك ويمثل ببساطة شديدة.

على الرغم من كل هذه الأسماء فلست أضمن لك أن تضحك كثيرا، ولا قليلا حتى فى هذا الفيلم الذى وافق ثلاثة «كوميديانات كبار ومتخصصين» على أن يشتركوا فيه، لا لأنهم وجدوا فى السيناريو الذى قدمه لهم المنتج مساحة ينفرد فيها كل منهم بإضحاك جمهوره باسلوب مختلف عن الآخر، ومن هنا تتضاعف كمية الضحك كأننا نضربها فى ثلاثة، فليس فى السيناريو شىء يكفى لإضحاك أى أحد، ولا جملة واحدة ظريفة، ولا حتى موقف واحد لممثل واحد منهم وليس ثلاثة يمكن أن يستخدموا لصنع بسمة واحدة على شفاه أى متفرج مهما كان متخلفا عقليا ، وإنما كان الهدف الأساسى للممثلين الثلاثة «الكبار» وهم يوافقون على اقتسام بطولة هذا الفيلم، هو أنها «سبوبة» ـ بلغة المهنة ـ يمكن أن يكسبوا منها قرشين فى أوقات الفراغ، حيث أن السوق ميتة والحركة الفنية مضروبة و«اليد البطالة نجسة».

فلقد أصبح سخيفا جدا ومملا أن نكرر البديهيات كل مرة، مثل أن أبرع ممثل كوميدى فى العالم، ومهما كان عبقريا، لا يمكن أن يضحك أحدا من دون أن يكون معه أولا نص مكتوب يحمل هذه الامكانية أو حتى دمه خفيف على الأقل، ولكن النصوص العبيطة فاقدة الكوميديا لا يستطيع أن يصنع بها أحد شيئا، لا ثلاثة ممثلين كبار ولا عشرة، ولا كل نجوم الكوميديا الذين خلقهم ربنا منذ شارلى شابلن وباستر كيتون، وحتى محمد نجم ومظهر أبو النجا!

والغريب أننا نقرأ على القصة والسيناريو والحوار اسم بهجت قمر المؤلف الكوميدى الراحل الموهوب فلا نكاد نصدق أنه يمكن أن تكون له علاقة بشىء كهذا، ثم اسم أحمد عبد السلام، وهو كاتب يظهر اسمه ويختفى بين الوقت والآخر وخريج معهد السينما . من دون أن يبدو فى هذا الفيلم على الأقل، أن هناك أى دليل على ذلك!!

قصة الفيلم من الناحية الدرامية، وبغض النظر حتى عن احتمالات الكوميديا تبدو غريبة جدا عن المجتمع المصرى، مما يشير إلى أنها يمكن أن تكون منقولة، كالعادة، من أصل أجنبى إذا كان هناك أى مجتمع آخر أصلا يمكن أن يصنع مثل هذه «العباطات» وحتى مع افتراض أن منطق الكوميديا يسمح أحيانا بالخروج على الواقع والشائع والممكن، وهنا تتجه شكوكنا إلى أن مخرج الفيلم حسن الصيفى هو الذى لابد أعجبته هذه التركيبة التى تصور أنها ظريفة فجمع لها هؤلاء الممثلين الثلاثة، على الرغم من أنه مخرج عريق جدا ومتمرس وغزير الانتاج إلاأنه «منقوع» من البداية فى تقاليد السينما التجارية المصرية من أيام أنور وجدى وان لم يستفد منها شيئا فيما يبدو فمازال طوال أربعين سنة على الأقل يكررها من دون أى تعديل أو تحوير ولا ملل ومن دون عناصر ذكاء ونجاح أنور وجدى أيضا مكتفيا بأن ينجح له بين الوقت والآخر فيلم من أفلام المقاولات بيونس شلبى وسعيد صالح أيضا، فيتأكد من أن هذا هو الصحيح والمطلوب والذى لابد من تكراره إلى الأبد.

فى الحفلة التقليدية التي نراها في كل الأفلام، ولكن التى تبدو فقيرة جدا وجربانة لأن الانتاج رفض أن ينفق عليها اكثر من ثلاثة جنيهات وسبعين قرشا. يحتفل جميل راتب رجل الأعمال الكبير (أحمد الشرقاوى) بعيد زواجه من دلال عبد العزيز التى هى في عمر ابنته، ولذلك يكون من الطبيعى أن يعلقها منه... حسب تعبير جمهور السينما، صديقه رجل الاعمال الآخر الشرير، الذى لايتورع عن شىء حسين

الشربيني، ولذلك فإن جميل راتب المودرن المتفتح يسمح لزوجته اللعوب بأن تترك حفل عيد زواجهما لكى تذهب إلي أمها فى سيارة صديقه النذل، بينما يبقى هو مع ابنته الطفلة من زوجته الأولى، رحمها الله وتولانا برحمته نحن ايضا، وطبيعى أن الزوجة الشابة اللعوب لم تذهب مع عشيقها إلى أمها وإنما للسهر في ملهى ما.

من دون أي مناسبة يتطلع الفيلم إلى خط آخر تماما لا علاقة له بهذه الحدوتة.. سعيد ويونس وسمير ثلاثة صعاليك من الصعب جدا كالعادة أن نتبين لهم أى ملامح من هم..؟ ماذا يعملون.؟ من أين هم قادمون بالضبط ولا ما الذى يربطهم؟ فالمطلوب فقط أن يكونوا هكذا .. شخصيات تقفز فجأة فى فراغ الفيلم لكى يبدأ المخرج فى توظيفهم حسب خطة مسبقة ، ليس مهما أن يكون لها أى أساس ولا خلفيات ... ولكنهم جوعى فقط ومفلسون لكى يكون هناك مبرر ليأخذهم سمير غانم إلى شقة صديقته ليأكلوا، صديقته هذه غانية جديدة مجهولة لا نعرف حتى اسمها كممثلة، ولكنها من هذا النوع الذى يمكن لأى فيلم أن يقتحم عليها بينها فجأة فيجدها فى حالة رقص وحولها عدد من الرجال والنساء فى حالة سكر أو مخدرات، والسيدة تغنى أيضا وهى تتراقص وتعطى وجهها للكاميرا وظهرها لضيوفها ، وتخيلوا دائما شخصا ما يعطى وجهه للحائط وظهره لكل الموجودين معه في الحجرة أو الصالة لكي يظهر وجهه فى الكاميرا وغير مهم طبعا امكانية هذا فى حياتنا العادية المعقولة أن نكون ضيوفا مرة عند شخص ما فينهض فجأة ليعطى ظهره لنا ووجهه للحائط لكى يغنى أو يرقص ، المهم أن السيدة تغنى وهى تهتز والمشهد كله مقصود به أن يقتحم البوليس هذا الوكر الذى لا ندرى ما إذا كان للمخدرات أو للدعارة أو للاثنين معا، لكي يكون هناك مبرر لأن يهرب يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم من البوليس، وفجأة نجدهم يقتحمون «فيللا» جميل راتب ، لا ندرى كيف ، ويتبرع هو من دون أى سبب مفهوم بأن يخاف منهم متصورا أنهم جاؤوا ليخطفوا ابنته ويطلبوا منه فدية، وعلى الرغم من أن الفكرة لم تخطر لهم ببال، لأنهم أصلا متخلفون عقليا، وكل مشكلتهم فى تلك اللحظة أن يختفوا من البوليس ، فسرعان ما تعجبهم الفكرة التى أوحى لهم بها الرجل «الأهبل» من تلقاء نفسه ، فيتظاهرون أنهم مجرمون خطرون فعلا، ويمكن أن يقتلوا ابنته إن لم يدفع لهم مبلغا بدأ بخمسمائة جنيه وتبرع جميل راتب بنفسه أيضا لكى يرفعه إلى ١٥ ألف جنيه، ولندخل بعد ذلك فى متاهات من السخافة لا حدود لها المفروض أن تضحكنا . ولأنه ليس هناك شيء مكتوب

يمكن أن يضحك أحدا، فكل ممثل من الثلاثة الكبار يرتجل حواره بنفسه فيصبح في منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم مثلا بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلا هو «العجوزة» بينما يونس شلبي «بولاق».

وتحدث المطاردات والبلاهات المكررة في كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة، الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد: «احنا اللي كتبنا اسامينا على الميه.. وكلمنا الكتكوت في البيضة المقفوله» ويبدأ كل منهم ومن دون أي تدخل طبعا من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلا يعمل الشوية بتوعه لكي يضحك الناس كأي اراجوز فسمير غانم مثلا يعكس الكلمات كعادته «فيا دار ما دخلك شر» مثلا تصبح «يا شار ما دخلك در، ثم يسمي أمه «حلمبوحة» ويقول لجميل راتب من دون مناسبة: «أمي حلمبوحة بتسلم عليك».

ما بقي من الفيلم شيء مقرف جدا أن يحاول أي إنسان عاقل أن يحكيه ليضيع وقت ناس عقلاء فبنت جميل راتب الطفلة تهرب من المجرمين الثلاثة بعدما ادركت انهم والآخرين جميعا متخلفون عقليا، ولكن بدلا من أن ينتهي الفيلم يبدأ فيلم آخر تماما.

جميل راتب يزعل فجأة من زوجته الشابة دلال عبد العزيز، فيحكي لأمه في «فلاش باك» طويل، قصة زواجه منها، وكأن أمه لا تعرف، فلقد كانت عاملة جميلة فقيرة في مصنعه وفجأة عطف عليها واختارها من كل عاملات المصنع ليتزوجها وينتشلها من بيئتها «الواطية» ويجعلها «هانم» ولكن لأنها فقيرة وواطية فلقد بدا «يأخذ باله» فجأة من أنها تخونه مع صديقه «النذل» حسين الشربيني، ولا ندري كيف اكتشف هذا مع أنه في الليلة نفسها كان يحتفل بعيد زواجه منها وسمح لها بمنتهى السعادة بأن يوصلها عشيقها إلى بيت أمها.

من العبث مناقشة هذه الأسئلة كما أنه من العبث محاولة فهم لماذا اختار هؤلاء الصعاليك الثلاثة بالذات، على الرغم من عبطهم الواضح لكي يراقبوا له وبالتصوير كل حركات وسكنات زوجته وعشيقها ثم يبتزوا العشيق بالصور مقابل مبالغ طائلة، يبتزها هو بدوره من زوجته الثرية نعيمة الصغير التي كلما ضحك عليها وأخذ منها مبلغا في السرير قالت له بإغراء «طفي النور بقى».

فهى أيضا افلام «طفى النور» بعدما كانت افلام الرقص والغناء وغرز المخدرات والمطاردات العبيطة والممثلين المستعدين لصنع أي شيء لكى يظلوا يعملون باستمرار وليل نهار فى كل الأفلام وكل المسلسلات ، واتحدى أن يكون واحد منهم يلتقط انفاسه ولا حتى ليوم اجازة...

ولكن بعدما انتهيت من مشاهدة شريط هذا الفيلم اندهشت جدا وسألت نفسى أنهم يصنعون الأفلام.. فلماذا تراها أنت؟ واكتشفت أن **«الأغبياء الثلاثة»** هم أنا شخصيا ، وأى اثنين آخرين يمكن أن يكونا قد شاهداه معى.

– مجلة « فن » – السنة ٣ ـ العدد ٢٥ –٢٣/٧/١٩٩٠.

مولد وصاحبه غايب
أفلت من ايدى شرطة المرافق!

بعض الأفلام تدفعك للتساؤل بعد مشاهدتها: لماذا صنعوها أصلاً؟..

مع أن السؤال المنطقى أكثر هو أن تسأل نفسك: ولماذا شاهدتها أنت؟! وما هذا الذى تفعله بنفسك؟! قضيت ساعتين كاملتين مع هذا «الشيء» الذى وضعوه فى شريط فيديو بعدما كتبوا عليه أنه من تأليف فلان وإخراج علان؟..

وإذا كنت أنا مثلاً، أرى هذه الأفلام لأنها قدرى وأكل عيشى.. فلماذا تتبرع أنت بمشاهدتها إذا كان لك عمل آخر يضمن لك مرتباً جيداً؟!

وفيلم **«مولد وصاحبه غايب»** هو من هذا النوع بالتأكيد.. وإذا كانوا يقولون عادة أن الفيلم الجيد هو الذى يثير المناقشة.. فلابد أنه أعظم فيلم فى العالم، لأنه يثير قضايا عديدة جداً لا يمكن حصرها، أولها هذا السؤال السابق، وهو لماذا صنعوه أصلاً بدلاً من البحث عن مهنة شريفة ولو بالثانوية العامة إذا كانوا حاصلين عليها؟! فهناك أعمال كثيرة متوافرة فى المدن الجديدة، واستصلاح الأراضى لا تحتاج لأى مجموع ولا لمكتب تنسيق..

وإذا كانت هذه الأفلام قد أفلتت من شرطة المرافق، فلقد أصبحت المهمة الآن واقعة على عاتق وزارة الداخلية لتشكيل «فرق عمل» من أصحاب الأفلام الرديئة لاستزراع الصحرا بالتنسيق مع وزارة الزراعة والتى أراهن أنها يمكن بهذا الحل العبقرى زرع الصحراء الغربية خلال عام واحد.. أو مع وزارتى التعليم والشؤون الاجتماعية لإرسال كل راسبى الثانوية العامة والإعدادية إلى معهد تدريب الفنيين لحل النقص الكبير فى أعداد «السباكين والمكوجية وصبيان الترزية».. فإذا فشلت هذه الحلول «الوطنية» يمكن لوزارة الهجرة أن ترسلهم إلى صحراء استراليا..

ويشرط أن ترسل معهم كل متفرج يضبط متلبساً بمشاهدة أفلامهم.. فنحل أيضاً مشكلة الإنفجار السكانى.. ونضرب كذا عصفور بحجر واحد..

وبعد هذه المقدمة الاجتماعية الوطنية، أرجو ألا يحرجنى القارئ العزيز بطلب الحديث عن الفيلم نفسه.. أو بالسؤال عن القصة والسيناريو.. لأننى سأقول له فى هذه الحالة: «قصة إيه يا أستاذ»؟ ومين قال لك كان فيه سيناريو؟

إن أفضل ما فى فيلم **«مولد وصاحبه غايب»** هو هذا العنوان نفسه.. فهو فيلم يدور بشكل ما فى عالم السينما.. فيتحدث – ربما بشكل واقعى جداً هو أصدق ما فى الفيلم من دون أن يقصدوا ذلك بالطبع – عن ظروف صنع فيلم ما.. وهى ظروف صنع هذا الفيلم نفسه.. فنتأكد أن صناعة السينما فى مصر الآن هى «مولد وصاحبه غايب» فعلاً.. وكأنهم فى الواقع يتحدثون عن أنفسهم..

وما هو حقيقى جداً فى الفيلمين: «مولد وصاحبه غايب» والفيلم الذى يصور فى داخله، هو أن كلاهما من بطولة فيفى عبده ومصنوعان خصيصاً من أجل عينيها.

وفيفى عبده هى ظاهرة جديدة مهمة جداً فى السينما المصرية الآن.. فهى راقصة مثيرة جدا ومتفجرة بالأنوثة.. وبعد تجربة هياتم أصبح ممكناً أن تحسب أيضاً حساب الزمن، فتتحول إلى التمثيل فى السينما.. وفى هذه الحالة، فالمنتج جاهز، والموزع على نار، وكله تمام.. ويمكن بدء التصوير والقصة والسيناريو «بيجوا على مهلهم!».

فإذا كان مطلوباً أن يحبها «شاب» ما، فهناك يوسف شعبان الممثل القدير، الذى لابد من أن هناك ظروفاً مادية صعبة جداً تدفعه لقبول مثل هذه الأشياء.. خصوصاً أنه ليس مطلوباً منه – فى حالة قرفه الواضح من الحياة الفنية ومن السينما – أن يبذل أى مجهود فى أى شىء.. ولا التمثيل نفسه.. فهم جاؤوا بممثل قدير حقاً، ولكن ليس من أجل أن يصدق ويممثل.. فعليه أن يقوم ويقعد، فقط، ويتمشى فى الشوارع وهو مهموم قليلاً، وبأقل مجهود!.. والمشكلة أنه «شاب» خريج معهد المسرح ولكنه يعمل موظفاً فى جهة ما، لا نراها أبداً! ويعيش فى حجرة مشتركة فى لوكاندة حقيرة مع «شىء» المفروض أن يضحكنا – وكأنه ممثل كوميدى حقاً – بحجة أنه كان زميله فى الجيش.. لأن يوسف شعبان، أو شوقى، تذكر فى سن الخمسين ومن دون مناسبة أنه خريج المعهد العالى للفنون المسرحية، فقرر التمثيل فى السينما بادئاً من أول السلم الذى لا يمكن – بالعقل – أن يلحق بنهايته!

فى الفيلم الذى يشترك فيه الممثل الشاب الذى تفجرت موهبته فجأة، يتعرف على ممثلة شابة أيضاً - لاحظ أن جميعهم شباب! - هى فيفى عبده التى تفجرت موهبتها هى أيضاً فى الأربعين.. وهى بالطبع تحب يوسف شعبان من أول نظرة فتصحبه فوراً ليسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت أمها فى الحى الشعبى.. والواجب يقتضى أن تكون لديها مشكلة بالطبع، وإلا كيف تسير الأمور هكذا من دون (ضرب)؟

هناك «شاب» آخر كان يسكن فى الحجرة نفسها ويحب فيفى عبده أيضاً - كلنا نحبها!؟ - اسمه «النص» أى النصف بلغة الحرامية الجدعان - وهو كان فى السجن وخرج بالضبط فى التوقيت المناسب لهذا الفيلم.. وهو طبعاً يغار من هذه العلاقة الجديدة لحبيبته. فيتحرش بها.. ثم يتحرش بيوسف شعبان.. ثم يذهب إلى الاستديو ويتحرش بالجميع!! وفى كل الحالات يأكل ضرباً من كل الأطراف، ولا يتوقف أبداً عن التحرش ولا عن رفع حاجب الشر الأيسر وتبريق عينيه - والدور يلعبه عماد محرم الذى يلعب الدور نفسه فى جميع الأفلام - ولا أدرى كيف يتخصص ممثل فى العالم فى أن ينضرب فقط من الجميع، من دون أن يشعر بأى ملل أو استياء.. أو وجع على الأقل؟!

ويوسف شعبان، يغضب من دون مناسبة على فيفى عبده التى يحبها جداً، مع أنها فعلت من أجله كل شىء.. ومن دون مناسبة أيضاً يعثر فجأة على امرأة أخرى كانت زميلته فى معهد المسرح. ولا يفسر لنا أحد أين كان الاثنان طوال نصف قرن.. ولكن المطلوب فقط أن تغار فيفى عبده من هذه العلاقة الجديدة.. فإذا بها تعبر عن غيظها بأن تنهض فجأة فى حفلة ما، جمعت كل هذه الأطراف..لترقص رقصة طويلة جداً..

والمسألة كلها لا تخرج عن ذلك.. ناس يصورون فيلماً.. وهذا يحب تلك.. والمنتج تاجر خيش يطمع فى الراقصة وينتج لها بفلوسه.. ومخرج مجنون يصرخ طول الوقت، ثم يوافق على كل شىء فى النهاية، ومع ذلك أداه الممثل الشاب محمد جبريل أداء ظريفاً كان هو الشىء الوحيد المحتمل فى الفيلم - بعد فيفى عبده طبعاً! ثم هناك «شىء» آخر اسمه «عنتر» موجود طول الفيلم من دون أن ندرى وظيفته فى الفيلم الذى داخل الفيلم.. فلا هو المنتج ولا المخرج ولا المساعد.. ولكنه لمجرد أن الممثل الكوميدى القديم نبيل الهجرسى لابد من أن يكون موجوداً، ربما لأنه المنتج

الفعلى أو قريبه أو أى شيء من هذا القبيل، فلا أحد عنده مانع وإنما بشرط أن يضحكنا فعلاً كما هو مقصود؟ ولكن أن يقلد شخصية عبد السلام النابلسى بالضبط، ولكن مع شيء من «الطراوة» التى لم تكن عند النابلسى وبقليل من الكلمات الإنجليزية، فهذا شيء لا علاقة له بالكوميديا.. ولا بالسينما..

المأساة الحقيقية فى هذا الفيلم هى الممثل القديم محسن سرحان الذى لم يحترم أحد ماضيه الفنى الطويل.. فجاؤوا به ليحاولوا صنع شيء مشابه لقصته شخصياً.. الممثل الكبير الذى انسحبت الأضواء من حوله فوجد نفسه وحيداً لا يملك إلا استرجاع المجد القديم الذى ذهب.. ولكن كيف يمكن صنع أى شيء جاد أو إنسانى فى أفلام لا علاقة لا بالإنسانية ولا حتى المنطق؟

وما الذى يفعله رجل فى عمر وخبرة محسن سرحان بنفسه؟

ولكن إذا كان محسن سرحان معذوراً.. وإذا كانت حتى فيفى عبده لها أسبابها، فإن ما لا يمكن فهمه ولا تبريره هو أن يفعل فنان قدير فعلاً مثل يوسف شعبان أشياء كهذه، لا أعتقد أنه مضطر إليها لهذا الحد!

فى نهاية الفيلم ألقى عماد محرم الشرير بماء النار على وجه حبيبته فيفى عبده.. وكأن المخرج قد نسى أنه لم يستغلها كما يجب فى رقصات كافيه، فجعل عماد محرم يتخيل أنها تصعد من حمام السباحة بالمايوه الذى يكشف عن مفاتن الجسد البلدى الجميل الذى صنع الفيلم خصيصاً من أجله.. ثم بعد أن ينتهى عماد محرم من الحلم يقذفها بماء النار ليشوه وجهها الجميل، ليذهب إليها يوسف شعبان وهى مشوهة وليؤكد لها أنه مازال يحبها ولن يتركها أبداً.. ثم ليقف على المسرح مردداً مونولوج هاملت الطويل الشهير: «تكون أو لا تكون.. تلك هى المسألة!»..

وأعتقد أن هذا هو تفسير فيفى عبده لشخصية هاملت!

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٣١ ٣/٩/١٩٩٠

«انفجـــار» .. «محمد مرزوق» ليس سعيداً

موضـة بعض الأفـلام الصـغيرة، سواء أكانت أفلام مـقاولات أو من انتاج وزارة الصـحة، هى ان يكون العنوان من كلمة واحدة.. فـبعدمـا حدثتكم عن «احتـيال».. اكتشفت أن هناك ايضـا **«انفجار»**.. وأعتقد أننا سنرى قريبا «انبعاج» و«انشكاح» و«انفتاح» ثم لا بأس من انشراح و«اندلاع».. وربما رأينا أيضـا «اكصدام» من انتاج ميكانيكى سيارات...!

و«انفـجـار» هو أول الأفـلام الروائيـة الطويلة لمخـرج افـلام تسـجـيليـة شـاب.. والمفروض أن ظهور مخـرج جديد من خـريجى معـهد السـينما يستطيع أن ينتزع لنفسه مكانا وسط الغابة الوحشية للانتاج السينمائى الذى سيطر عليه «الفهلوية» و«مقاولو الباطن» وخصـوصـا فى حالة الكساد الراهنة.. هو حدث سعيد نرحب به دائما لتجديد دماء السينما المصرية بهذه العناصر المثقفة والتى تعلمت أن السينما هى دراسـة، مـثل الطب والهندسـة، وليست شطارة و «حلق حـوش» و «خـد الفلوس وأجرى» ..

ولكن هناك مـلاحظة شكليـة فـقط فى البـداية تقف فى حلقى، ولذلك لابد من أن اتخلص منها أولاً ..

فـالمخرج الشاب الجديد الذى يظهر فى «انفجار» هو محمد سعيد مرزوق.. وهو بالطبع غير المخرج الكبير سعيد مرزوق «الأصلى».. لأن هناك مرزوق آخر «فرعى» هو محمد مرزوق.. وهو الشقيق الأصغر لسعيد مرزوق، وخريج معهد سينما واخرج بالفعل عدة أفلام لا أحد يدرى كيف ولا متى. لأن معظمـها «سرى» بمعنى أن أحداً لم يرها لأنها لم تعرض بعد.. وما عرض منها لم يحس به أحد.. فهى أفلام رديئة بحيث لا يدرى أحد كيف يكون محمد مرزوق هذا هو شقيق سعيد مرزوق الذى كان متميزا جدا منذ أولى محاولاته كمخرج فى التلفزيون وحتى أصبح واحداً من أكبر

مخرجينا وأبرعهم تكنيكيا.. وهذا دليل جديد على أن الموهبة أو الجدية ليست مسألة عائلية بالضرورة .

ولكن ما خرجنا نحن به من هذا اللبس العائلى هو الحيرة بين سعيد مرزوق ومحمد مرزوق.. فإذا بنا نقع فى متاهة أخرى تجمع بين الأثنين حين يظهر مخرج ثالث أسمه محمد سعيد مرزوق لكى تزداد اللخبطة مع كل فيلم لكل منهم فلا ندرى من هو صانعه خصوصا بالنسبة للمشاهد العادى الذى لا يعرف الفرق بين الأسماء الثلاثة حيث «كله عند العرب مرزوق» بدلا من الصابون.. وأن كان الخاسر الوحيد فى هذه العملية هو «مرزوق الكبير» الذى هو سعيد، فهو مسكين سيكون عليه بعد كل فيلم سواء لمحمد سعيد مرزوق أو لمحمد مرزوق فقط.. أن يصدر بيانا فى الصحف ينفى فيه صلته به.. ويحلف على المصحف أنه ليس مخرجه..

والكارثة الأدهى من ذلك بالنسبة لسعيد مرزوق، أن يتصور البعض أن المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق هو ابن، مع أنه شاب كبير ما شاء الله لا يتعدى فارق السن بينهما سنوات قليلة.. ولكن مسألة واردة جدا.. «اشمعنى صلاح أبو سيف عنده ابن مخرج اسمه محمد أبو سيف»..

وإلى هذا الحد بلغت الفوضى واللخبطة فى السينما المصرية .. وصحيح أن أحدا من المخرجين الثلاثة لا ذنب له فيها. وان الأسماء مسجلة هكذا فعلا فى شهادات الميلاد ومن حق كل منهم التشبث باسمه فى البطاقة الشخصية.. ولكن حلها البسيط عندى هو منع اثنين منهم من الإخراج بأمر وزارة الداخلية.. ولن احدد من هما بل أترك ذلك للجمهور نفسه بعد مشاهدة أفلام الثلاثة..

وقد أكون شغلت القارئ كثيرا بمسألة شكلية.. ولكنها ليست كذلك فى رأيى.. بل أنها تسبب لى كثيرا من الغيظ و«الفرسة».. فكأن المسألة ليست تكرارا وإفلاسا فى اسماء الأفلام فقط من «احتيال» إلي «انفجار».. ولكنها حتى من دون أن يقصد أحد، إفلاس فى أسماء المخرجين ايضاً، وكأن الدنيا قد ضاقت بالأسماء حتى يصبح لدينا ثلاثة مخرجين بأسم واحد.. ولكنها بالتأكيد سينما منحوسة فعلاً.. مكتوب عليها أن تعانى طول عمرها تكرار كل شيء ...

وأعتقد بعد ذلك أن فيلم **«إنفجار»** نفسه ليس أكثر أهمية من هذه القضية الشكلية التى أسرفت ربما فى الحديث عنها.. على الرغم من أننا تعودنا أن المخرجين القادمين من السينما التسجيلية يكونون أكثر وعيا بمشاكل الواقع الذى هو مادتهم

فى أفلامهم التسجيلية عندما يتحولون إلى الأفلام الروائية.. مثل عاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبد السيد الذين جاءوا بالفعل من التسجيلى إلى الروائى ..

ومحمد سعيد مرزوق الذى كتب ايضا السيناريو والحوار لأول أفلامه الراوئية «انفجار» يحاول فعلا تناول قضية خطرة تعرضت لها مصر فى السنوات القليلة الأخيرة.. وهى تعرضها لبعض المؤامرات الإرهابية التى يتم التخطيط لها فى الخارج، وهو سعى مشكور بالتأكيد لفنان جديد يريد أن يبدأ بداية جادة وجريئة.. ولكنك إذا اردت أن تقترب من المسائل الحساسة كقضية الإرهاب الدولى، فإما أن تلعبها بفهم وإما أن تبتعد عنها.. فالإرهاب الوحيد الذى يمكن أن تتعرض له مصر فى الظروف الحالية بالتحديد له مصدران لا ثالث لهما.. إما إسرائيل وإما جماعات التطرف الدينى التى تريد اطفاء كل مصابيح الاستنارة والحياة والتقديم، وتعود بالمجتمع المصرى كله إلى كهوف التخلف تحت ستار الفهم الخاطئ للدين.. فمن أين خطر الإرهاب الذى يهدد مصر فى فيلم «إنفجار» ؟..

فى أول مشهد من الفيلم بعد حادث ما قبل العناوين الذى نرى فيه اغتيال أحد السفراء، نرى لافتة : «احدى الدول الأجنبية».. وحيث يجتمع بعض الشبان «الخواجات» فيما يشبه «قعدة الحشيش» ويتحدثون بالانكليزية، ووسطهم فاروق الفيشاوى وهم يريدون اقناعنا بأنه الإرهابى الدولى المحترف «سانتينى» لمجرد أنه يتحدث بالأنكليزية.. وعلى كأسين من الويسكى يتفقون معه على عمليات تخريب فى مصر مقابل مليون دولار على أن يقبض نصفها قبل تنفيذ العملية ونصفها الآخر بعد ذلك ونفهم أن «سانتينى» هذا، هو شيطان داهية لا يمكن ضبطه والتغلب عليه، ويجيد التنكر بعمليات ساذجة من السهل أن يكشفها أى عسكرى بوليس ساذج.. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه علينا أولاً، هو من هم هؤلاء الذين يستأجرون هذا الإرهابى الخارق، والذى يعمل بمفرده كأنه «عبده يتحدى رامبو» لتخريب مصر؟.. وما هى الأسباب؟.. ومن هى هذه الدولة الأجنبية التى يخططون فيها..؟ أن مسائل مهمة جدا كهذه لا يصح تركها معلقة هكذا فى الفراغ ما دمنا نريد أن «نلعب سياسة».. وإلا تحول الفيلم إلى فيلم بوليسى عادى جدا عن مجرم مجنون يفجر القنابل ويقتل الناس بلا سبب أو قضية.. وهذا ما أنتهى اليه الفيلم فعلا ..

المضحك أن الفيلم الذى يقتحم قضية الإرهاب الدولى الموجه لمصر لأول مرة بهذه المباشرة، يبدأ فى «كاباريه» كالعادة؟! وليست هذه هى المشكلة.. فقد لا تكون

منظمات الإرهاب ـ إذا كان هؤلاء الشبان الأجانب الذين رأيناهم يشربون الويسكى هم منظمة إرهابية من أى نوع حقا ـ قد لا تكون بعيدة عن الكباريهات فعلا.. ولكن المشكلة هى فيما حدث فى الكباريه فعلاً.. فالمطلوب افهامنا أن الأخ «سانتينى» الإرهابى الدولى المخيف هذا، نقطة ضعفه.. الوحيدة هى النساء.. ولذلك فهو لابد من أن يبدأ نضاله من الكباريه.. وعبر مشهد يستغرق ربع ساعة كاملة لراقصة لعوب تغنى «اعجاب جايز.. لكن حب لأ!!» يمهد الفيلم لاصطياد الإرهابى للراقصة.. وقد تكون الراقصة المغنية ضرورة من ضرورات السينما التجارية حتى فى أفلام «النضال» كهذه.. ولكن المدهش أن يلجأ الفيلم. ربما لأسباب انتاجية لتوفير الفلوس .. إلى ممثلة لم يعرف عنها أبدا أنها راقصة ولا مغنية.. وهى الممثلة «ايفا» غير المعروفة اطلاقا لجمهور السينما حتى تغريهم بدخول الفيلم.. ثم ربع ساعة فقط ومشهدان، يتخلص منها الفيلم تماما، فسوء حظها شاء لها أن تكتشف إجرام عشيقها فيقتلها ويتخلص منها !! ثم بعد نصف ساعة أخرى نرى رقصة ثانية فى كاباريه آخر.. ويلتقط الإرهابى الراقصة ايضا ولكنها هى التي تبلغ عنه البوليس هذه المرة بعدما تعددت قنابله التي يروع بها البلد وإنذاراته للضابط الكبير جدا عزت العلايلى الذى يطارده بمجرد القاء الأوامر العبيطة هنا وهناك.. بينما المجرم مستمر فى تحركه بكل نشاط من مكان إلى مكان متنكراً فى هيئات كوميدية ساذجة مثل اقنعة محمد صبحى فى بعض مسرحياته.. ولأول مرة نرى ارهابيا خطرا يعمل وحده تماما بلا أعوان، ويفعل ما يشاء من دون أن ينجح البوليس وكل سلطات البلد فى اكتشافه، حتى عندما يقتحم مجمع التحرير أكبر مبنى حكومى فى مصر كلها بحقيبة متفجرات ويحاصره كل بوليس مصر من حجرة إلى حجرة.. ومع ذلك يضرب الجميع دائما.. لأنه لابد من أن تكون نهايته على يد حضرة الضابط الكبير جدا عزت العلايلى شخصيا، الذى يلقى به من سطح المجمع، ولتبدأ قصة أخرى عن البحث عن حقيبة المتفجرات فى مباراة كرة فى استاد القاهرة، وعبر مغامرات معقدة وطويلة جدا كان مطلوب منها أن تكون تقليدا مثيرا للأفلام الأميركية.. ولا أحد ينكر الجهد الهائل الذى بذله المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق فى أول أفلامه.. ولكن لماذا لا نلعب جميعاً فيما نقدر عليه ؟ .

- مجلة « فن» السنة ٣ - العدد - ٣٤ - ١٩٩٠/٩/٢٤.

«المليونير»
كوميديا اسماعيل ياسين ..
وعصر «شطار السينما»

الذين تدهشهم ظاهرة «النوستالجيا» السائدة الآن عند مشاهدى السينما اليوم فى التسعينيات - اى حنينهم الجارف إلى افلام الماضى فى الخمسينيات وحتى الاربعينيات وحيث لم يكن معظمهم قد ولدوا بعد - قد يفوتهم ان من بين الاسباب العديدة وراء هذه الظاهرة، سبباً مهماً جدا من اسباب نجاح تلك الافلام القديمة التى يعتبرها الكثيرون افضل من افلام هذه الايام .. وهو ليس سببا فنيا بقدر ما هو بشرى .. بمعنى ان انجح الافلام القديمة حتى الان هى «توليفات» بين عدة عناصر مضمونة النجاح ومناسبة تماما للذوق المصرى المتوسط والسائد، ووراءها ببساطة عقول ذكية، بمقاييس الذكاء التجارى فى تلك الايام. وبتعبير «السوق»، كانت تملك كل عناصر «الشطارة» لتعرف ماذا تصنع بالضبط وهو شىء اشبه بالمعادلات الكيميائية، ولكنه متعلق هذه المرة بالمواهب فى هذا المجال أو ذاك من المجالات، وبالمعنى المصطلح عليه فى سينما الاربعينيات والخمسينيات، اى الرقص والغناء والكوميديا وقليل من التمثيل فى تيار الضحك والفرفشة .

مقابل التيار الاخر الموازى والمستقل، وهو تيار الميلودراما والبكاء الذى اسسه توجو مزراحى ويوسف وهبى .. وهذا هما التياران الاساسيان فى الفيلم المصرى منذ ظهوره وحتى الان .. وكل التيارات أو المدارس الاخرى هى وافدة أو دخيلة على هذين التيارين ومؤقتة ايضا. وبمعنى انه قد يظهر احيانا تيار واقعى أو انتقادى او موجة عنف وحركة، أو مخدرات مثلا .. ولكنها تكون استجابات فورية لظواهر طارئة على الواقع المصرى سرعان ما تحقق غاياتها الموقتة بسرعة وتختفى. وتعود السينما المصرية لتستقر على اتجاهيها الراسخين اما الموت ضحكا وفرفشة .. واما الموت

نكدا وغما ..

والقادرون دائما على فهم هذه الاتجاهات وتحسسها بانوفهم التجارية النافذة هم «الشطار» بالطبع .. وعباقرتهم كانوا موجودين طوال الوقت .. فالواحد منهم – او المجموعة – يلتقط بسرعة المزاج العام للمجتمع فى لحظة .. فان كان «يحتاج» الى الضحك، فسرعان ما تتكون «فرق عمل» لتصنع افلام الضحك والانبساط المطعمة بالطبع بشىء من الغناء .. وان كان المزاج العام يميل نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية ما الى تعويض شعور اليأس والاحباط باغراق النفس فى قصص الهم والظلم والنكد والفواجع التى يصبها القدر الغامض علينا فلا نستطيع مواجهتها، والافضل لنا ان نستسلم لها بالبكاء على كوارث غيرنا التى هى افظع بكثير من فواجعنا نحن شخصيا، تزدهر على الفور افلام يوسف وهبى وامينة رزق وحسين رياض ثم مدرسة حسن الامام بكل مفرداتها .

ثم تكون هناك لحظات «البين بين» – وافضل ان اسميها فترات التقاط الانفاس – حينما يتصادف ان يكون المزاج «رائقا» لعدم وجود ازمات – او على العكس للتغلب على هذه الازمات بشكل هروبى – فتكون هناك فرصة للفيلم الغنائى والقصص الرومانسية، ومع عدم اغفال عنصر «النجم» فى كل هذه التقلبات .. فعندما يكون النجم قويا وذا تأثير جارف على الجماهير، فهو يستطيع احيانا ان يفرض نوع السينما التى تناسبه على هذه الجماهير، وهى حالات خاصة يذهب فيها المشاهد لمشاهدة النجم اصلا، وايا كان موضوع او نوعية الفيلم .. ولذلك كان لدينا دائما هؤلاء النجوم الاقوياء مثل عبد الوهاب وام كلثوم وفريد الاطرش وليلى مراد وشادية وعبد الحليم ومحمد فوزى ...

وقد يكون التفسير السهل لنفوذ هذه الاسماء انها لمغنين يخاطبون المزاج الشرقى الذى يميل الى الطرب بطبعه ولكن هذا لا يكون صحيحا فى حالات يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار واسماعيل ياسين، والى عادل امام ونادية الجندى الان .. مرورا بالطبع بالملكات المتوجات مثل فاتن حمامة وسعاد حسنى، مما يؤكد اذن نظرية «قوة النجم» فى ذاته وايا كانت اداته فى جذب الجماهير.

ولكن حتى هؤلاء وعلى الرغم من كل قوتهم وعناصر جاذبيتهم لم تكن مواهبهم العالية كافية وحدها لنجاحهم وحسن تسويقهم لدى الجماهير، بل انهم لم يكونوا بمنأى ابدا عن «الشطار» الذين لولاهم لما توصل النجم نفسه لمفاتيح نجاحه ..

فلسوف نجد وراء كل نجمة او نجم من هذه الاسماء الكبيرة واحدا من هؤلاء «الشطار» .. كان هو الذى يريد ويفكر ويخطط للعملية كلها كيف يظهر النجم وفى اى فيلم .. واى قصة .. وفى اية شخصية ومع اى مخرج ثم ماهى العناصر الاخرى الثانوية المكملة التى لابد من حشدها من حوله لكى تكتمل الصورة .

ولقد اصبح شائعا فى تاريخ السينما المصرية ان انور وجدى كان احد ابرع هؤلاء «الشطار» .. فهذا الفنان العجيب الذى اصبح احد اهم الظواهر واكثرها نجاحا وتأثيرا فى هذه السينما مارس معظم فنونها ممثلا ومخرجا وكاتبا ومنتجا. من دون ان يكون دراسا او موهوبا فى اى منها ونجح فيها جميعا بمجرد نصف موهبة ان لم يكن بربعها فقط .. ومن دون «ان يأخذ احد باله» وهى ظاهرة حدثت كثيرا فى السينما المصرية، عندما نجح كثيرون واستمروا طويلا فى هذا الفرع وذاك من دون اى موهبة او مؤهل. بل ان المذهل انه اذا كان سهلا ان ينجح مؤلف او مخرج او مصور نصف موهوب او عادم الموهبة فى الاساس. فان من الصعب ان ينجح الممثل او الممثلة من دون موهبة اما فى التمثيل او فى الشكل .. بمعنى ان تكون الممثلة مثلا، جميلة جدا او نجمة اغراء او خفيفة الدم – مارى منيب وزينات صدقى – ومع ذلك فالسينما المصرية هى الوحيدة فى العالم التى نجحت فيها ممثلات من دون اى عنصر على الاطلاق من كل هذه العناصر .. كيف ؟ لا احد يدرى وانور وجدى الاسطورة مثلا، لم يكن ممثلا، لم يكن ممثلا فذا بحال من الاحوال .. ولكنه كان يملك ما نسميه «بالقبول» لدى الجمهور .. ولكن موهبته الخرافية التى لا مجال للشك فيها كانت هذه «الفهلوة» المصرية البارعة فى ان يقدم للناس ما يريدونه .. وان يربط نفسه مثلا بأسطورة غنائية فذة مثل ليلى مراد لكى يضمن لنفسه النجاح ليس كممثل فقط .. وانما كمنتج اولا .. ومن خلال ضمانة النجاح الاكيدة هذه يمكن ان «يمرر» على الناس كل ما يكتب وبأى اسلوب يخرجه وعلى طريقه «صلاة على النبى» ...

و «الشطارة» كما يجسدها انور وجدى، هى عقلية انتاجية اولا ... بمعنى وضع «التركيبة» المكتملة الناجحة واشباع كل احتياج مهما كان صغيرا لدى المشاهد .. اى الاهتمام بالتفاصيل .. فعلى الرغم من انه يمتلك «ورقة رابحة» جدا هى ليلى مراد، فما المانع من ان يجمع حولها ايضا شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم واستفان روستى وفريد شوقى وعزيز عثمان ... وكلهم فى ذلك الحين اسماء صغيرة

لن تكلفه الا ملاليم ولكن كلا منهم يخاطب جزءا - مهما كان صغيرا - من توقعات المشاهد لوجبة كاملة .. الى ان وصلت عبقريته الانتاجية الى «ضربة الموت» حينما حشد حول ليلى مراد فى **«غزل البنات»**. نجيب الريحانى .. يوسف وهبى .. عبد الوهاب .. واكتفى هو لنفسه بدور صغير للطيار الشاب الوسيم «الجدع» الذى سيفوز فى النهاية «بالبنت» وايرادات الفيلم معا.

وفى العام التالى مباشرة «لغزل البنات» - اى فى عام ١٩٥٠ - يلعب انور وجدى «لعبة صغيرة» ليست محفوفة بأى مخاطر ولا تكلف شيئا ولكنها يمكن ان تنجح .. عندما انتج فيلم **«المليونير»** باسماعيل ياسين وحده الذى كان «مونولوجست» صغيرا بدا يغزو السينما بنجاح .. وليصبح هذا الفيلم أحد النماذج الناجحة جدا لمدرسة الشطارة هذه فى السينما المصرية..

قد لا يعلم احد ان انور وجدى نفسه هو كاتب سيناريو فيلم «المليونير» .. والمسألة ليست صعبة. لان التقاط الافكار الاجنبية من هنا وهناك ثم ترجمتها عن الفرنسية مثلا وتحويلها الى فيلم مصرى كانت شائعة جدا ومصدرا لمعظم الافلام المصرية فى الاربعينيات والخمسينيات .. وربما كانت ولم تزل هى المنبع الرئيسى لكثير من افلام اليوم بعدما جعلت منها شرائط الفيديو «شغلانة سهلة» !..

ولكن انور وجدى بذكائه الخطير، يدرك ان الحوار فى الفيلم الكوميدى هو عنصر مهم جدا من عناصر الاضحاك .. وبالذات فى الكوميديا المصرية المعتمدة عموما على النكتة اللفظية او «الايفية» .. ولذلك فهو بعد ان يكتب السيناريو يعهد بالحوار الى كاتب كوميدى متخصص، هو ابو السعود الابيارى، الذى كان احد ابرع كتاب السيناريو والحوار فى السينما المصرية .. بل والاغنية الخفيفة المرحة ايضا .. والذى ما زالت افلامه العديدة تضحكنا حتى الان؛ اما بمواقفها الكوميدية النابعة من الطبيعة الشعبية المصرية واحيانا بمجرد حوارها اللاذع وتركيباته اللفظية البارعة ..

ثم لان الفيلم كوميدى خفيف يعتمد على اسماعيل ياسين اساسا والتركيبة العبثية الخاصة، التى ارتبطت به، فهو لا يخرجه بنفسه، وانما يعهد بذلك الى حلمى رفلة الذى يمكن ان نقول انه كان «استاذا» فى صوغ هذه التوليفات المبهجة: اسماعيل ياسين .. زائد قصة حب مع فتاة جميلة .. ثم مجموعة من الرقصات والاغانى .. ثم بعض نجوم الكوميديا من الصف الثانى مع اسماعيل ياسين الذى لا يمكن ان تتفجر الكوميديا الا من خلال مواجهاته معهم ..

ولا يبقى بعد ذلك الا بعض «ملوك الشر» التقليديين فى ذلك الوقت .. ولذلك فنحن نرى فى «**المليونير**» زينات صدقى .. ووداد حمدى وسعاد مكاوى، وسراج منير، وفريد شوقى واستفان روستى وشفيق نور الدين وعبد الرحيم الزرقانى .. وكل منهم فى دور قصير خاطف قد يصلح له اى كومبارس ..

ولكنها مدرسة انور وجدى – وهو المنتج – فى «ملء الفراغات» مهما كانت صغيرة باسماء متمكنة يمكن ان يجذب كل منها جمهوره الخاص ..

فحلمى رفلة مخرج «المليونير» هو من المدرسة نفسها التى تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة، بل ويمكن اعتباره احد «شطار» السينما الاوائل الاذكياء .. منذ ان تحول من «ماكيير» فى السينما الى مخرج، كان من اوائل من اكتشفوا او دعموا عددا من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوما متألقة بعد ذلك، مثل شادية وماجدة واسماعيل ياسين ومحمد فوزى، فى سنواتهم الصعبة الاولى ..

اسماء من الماضى

وسوف نلاحظ ان مساعد حلمى رفلة فى هذا الفيلم هو عاطف سالم الذى اصبح احد اهم مخرجى السينما المصرية بعد ذلك وحتى الان .. وان المونتير كان كمال الشيخ الذى بدأ مونتيرا مع انور وجدى فى كثير من افلامه وقبل ان يصبح مخرجاً كبيراً هو الاخر ..

فاذا كان اسماعيل بمجموعة العناصر التى حوله تضمن «التوليفة» الكوميدية الناجحة، يبقى عنصر الاغراء الوحيد الناقص، هو البنت الحلوة .. وهنا يستغل انور وجدى وحلمى رفلة بذكاء شديد قنبلة الاغراء التى كانت فى قمة انفجارها فى السينما المصرية، كاميليا .. وهى «حدوتة» اخرى تستحق الوقوف عندها ...

كاميليا – وليس هذا بالطبع اسمها الاصلى – فتاة جميلة من اصل اجنبى من الجاليات العديدة التى كانت تعيش فى مصر وكانت بضة الجسد، وحشية الوجه وبالذات فى شفتيها المكتنزتين التى كانت تجيد استخدامهما، صمتا وكلاما بصوتها الدافىء المتكسر – فهى بحق نموذج للجمال الاوروبى الذى يمثل مذاقا مختلفا بالضرورة فى وسط فتياته سمراوات فى الغالب، يسود فيه التطلع الى الذوق الاوروبى .

والفتاة نفسها، تبدو طماحة ومستعدة من اجل الوصول لصنع اى شىء بدءا من

ملابسها الشفافة، الى خلع هذه الملابس الشفافة، الى التثنى فى حركتها وادائها للحوار، وبلكنة ليست مصرية تماما ولكن بصوت مثير غامض مملوء بالدلال ودغدغة مشاعر الرجال، والشرقيين بالذات. وعلى الرغم من ان كاميليا لم تكن لها علاقة بالتمثيل طبعا، الا انها استطاعت وفى عدة سنوات فقط ان تنتشر فى السينما المصرية كالإعصار المكتسح عندما أحس شطار السينما» من جانبهم انهم وضعوا ايديهم خلالها على كنز جديد مثير . لدرجة جعلوا منها احد رموز الاغراء القليلة فى السينما المصرية ..

وكالشهاب الخاطف لم يستمر عمر كاميليا الفنى سوى اربع سنوات فقط، مثلت خلالها خمسة عشر فيلما !! فى عام ١٩٤٧ قدمها يوسف وهبى لاول مرة فى فيلم **«القناع الاحمر»** امام سراج منير .. وفى عام ١٩٤٨ ظهرت في فيلمين: **«فتنة»** امام محمود اسماعيل ومن اخراجه هو نفسه، ليلتقطها حلمى رفلة بذكائه فى العام نفسه ويقدمها فى **«الروح والجسد»** امام المطرب الصاعد حينذاك محمد فوزى ..

ويبدو انها فى العام الثالث (١٩٤٩) كانت قد انفجرت كالقنبلة المدوية فمثلت ثمانية افلام : **«خيال امرأة»** مع كمال الشناوى واخراج حسن رضا – «ولدى» امام محمود المليجى واخراج عبد الله بركات – **«طبول الليل»** امام كارم محمود واخراج حسين فوزى – «القاتلة» امام كمال الشناوى واخراج حسن رضا – **«الستات كده»** امام محمد أمين واخراج حسن حلمى – **«صاحب الملاليم»** محمد فوزى واخراج عز الدين ذو الفقار – **«شارع البهلوان»** أمام كمال الشناوى واخراج صلاح ابو سيف .. شخصيا .

وفى عام ١٩٥٠، ظهرت كاميليا فى اربعة افلام فقط هى : **«امرأة من نار»** مع مختار عثمان ومن اخراج فرنيتشو، و**«قمر ١٤»** لنيازى مصطفى امام محمود ذو الفقار و**«العقل زينة»** لحسن رضا أمام نور الدمرداش .. ليكون اخر افلامها هو فيلمنا هذا الذى نتحدث عنه اليوم «المليونير»، لان القدر لم يمهلها، حيث احترقت بها طائرة فى حادث هز المجتمع المصرى حينذاك بعدما بدأ الجميع يتحدثون عن علاقة تربط بين كاميليا والملك فاروق شخصيا، وهى ذكريات كنا نسمعها ونحن اطفال فتبهرنا تفاصيلها المثيرة فى مجتمع ما قبل ثورة يوليو (تموز) .. وإن كان ما يعلق بخيالنا منها حتى الآن أن كاميليا هذه كانت شيئا جميلا مثيرا ابيض اللون دافىء الشفتين لم يتكرر بعد ذلك على الشاشة المصرية، على الرغم من كثرة الجميلات

اللاتى لم تكن لهن علاقة بالتمثيل مثلها بالضبط، ولكن من دون سرها الغامض المثير الذى جعلها تفرض وجودها على السينما والحياة نفسها فى عمرها الخاطف السريع.

وكاميليا فى «المليونير» هى بالطبع زوجة المليونير .. الذى هو اسماعيل ياسين نفسه الذى يلعب دورين : المليونير الشاب عاصم الاسترلينى .. (ولاحظ هنا ذكاء التسمية من ابو السعود الابيارى) ثم المونولوجست الفقير الغلبان فى احد الكباريهات «جميز» ...

متعة الشاشة الكبيرة

والموقف الدرامى الذى تنطلق منه الاحداث بسيط جدا .. فالميونير يضبط زوجته فائقة الجمال مع شاب يتصور انه عشيقها فيقتله ويهرب .. وطبيعى - بما انه بطل فى فيلم مصرى - ان يهرب الى اقرب كاباريه ليسكر وينسى همومه .. وهناك يتعرف الى المونولوجست الغلبان الذى يشبهه بالضبط فيتفق معه على ان يحل محله فى بيته مدة اسبوع واحد باعتباره المليونير .. ويخفى عنه بالطبع أنه ارتكب جريمة قتل ويريد أن يختفى عن أعين البوليس.. ولا ندرى نحن بالطبع كيف يقبل المونولوجست الطيب جميز اتفاقا كهذا أيا كان المقابل .. ولكن ما يستهدفه بالطبع كاتب السيناريو انور وجدى، هو ان ينتقل بهذا الشاب الساذج الفقير فجأة الى حياة القصور والثراء بكل شخصياتها وعلاقاتها الجديدة عليه.. وبكل التناقضات والمواقف الكوميدية المفاجئة التى تنشأ عن مواجهة جميز الفقير الذى يحل محل عاصم الاسترلينى المليونير، لأشياء واشخاص ومواقف غريبة عليه تماما ولا يعرف شيئا عنها .. بما ان الجميع يعاملونه على أنه عاصم الاسترلينى ..

والفكرة شديدة، الذكاء غنية الامكانات كما نرى وعلى الرغم من اصلها الاجنبى الواضح ..

ولنا ان نتخيل اسماعيل ياسين المونولوجست الفقير الساذج فى مواجهة قنبلة الجمال والجنس كاميليا التى تتصور انه زوجها .. بينما يتجه هو باعتباره صعلوكا هابط الذوق «وش فقر» الى خادمتها سعاد مكاوى .. التى على الرغم من انها تقوم بأعمال المطبخ والتنظيف لاتكف عن الغناء طول الوقت .. ولانها كانت تحب مخدومها المليونير اصلا .. فهى تواصل حب بديله الصعلوك ..

وفى هذا القصر العجيب، تحدث الاشياء المذهلة التى لا بد من ان نتوقعها من فيلم يكتبه انور وجدى ويخرجه حلمى رفله ...

فزوجة المليونير الجميلة لا ترى مانعا من ان تجمع كل خدم القصر وخادماته فى حجرة نوم زوجها لترقص له بينما الجميع يغنون ويرقصون من حولها ..

وعندما يذهب المليونير المزيف ليسكر فى «الخمارة» كما كان يفعل المليونير الحقيقى، نرى اغنية جماعية جميلة تتجلى فيها براعة التأليف والتلحين القديمة، حيث يستلهم الفنان مفردات المكان وشخصياته المألوفه لتغنى كل منها بكلمات مناسبة لوظيفتها ...

وعندما يجد الصعلوك الفقير نفسه غارقا فى ملذات حياته الجديدة يغنى بمثل هذه الكلمات :

«يا روحى ع العز ..

يا عينى ع العز ..

دا عيشته تلذ..

وحظة يهز ..

وبما ان التى تتراقص حوله هى خادمته التى تعد له الطعام الذى لم يذقه من قبل، يصبح ممكنا ان يغنى للملوخية فى «دويتو» بين اسماعيل ياسين وسعاد مكاوى:

«سيب ايدى .. ع الملوخية ..

آه يا سيدى .. ع الملوخية ..».

وهكذا كان عالم «الهلس» الجميل .. ناس يمتعونك فعلا بأى كلام وبأى مستوى ولكن من دون ان يدعوا شيئا فائت ذاهب لترى شيئا من الضحك والرقص والغناء والفرفشة وما تيسر ايضا من جسد وملامح فتاة جميلة .. وسوف تجد ذلك لان احدا لم يخدعك .. فما هى المشكلة ؟

اما الدراما فى الفيلم - لو كانت هناك دراما اصلا - فتتصاعد من خلال اكتشاف جميز لاسرار العالم الخفى للمليونير الذى يحل محله .. والذى تتضح شيئا فشيئا مباذله وفضائحه كلما واجه جميز موقفا جديدا يكون مطلوبا منه فيه ان يسدد فواتير المليونير الفاسد ..

فوداد حمدى مثلا هى «سنية جنح» التى تطالبه بأن يتزوجها بعدما اعتدى عليها، والا سلطت عليه عنتر البلطجى القوى الذى يلعبه سراج منير ..

ثم تفاجئه عصابة استفان روستي وفريد شوقي وغيرهما من الاشرار بطلب ديونها عنده والا قتلته .. فيستدرجهم جميز بذكائه للعبة قمار يخسرون فيها كل شيء .. وحتى ملابسهم ..

وتتكاثر الديون والحسابات القديمة المعلقة .. ويعجز جميز عن التصرف وقد ادرك خطورة المأزق الذى تورط فيه عندما وضع نفسه فى مكان المليونير، فيكاشف الجميع بالحقيقة .. انه جميز الفقير وليس «عاصم» المليونير .. ولكن احدا بالطبع لا يصدقه .. حتى زوجته كاميليا واخته زينات صدقي .. وعندما يصر على الحقيقة ينقلب الموقف، فيتصور الجميع انه هو المليونير الحقيقى ولكنه اصيب بالجنون .. وتكون الاحداث قد دفعت بالرجل الوحيد الذى يعرف الحقيقة الى ما يشبه الجنون فعلا .. فيرسلونه بالقوة الى مستشفى المجانين، حيث تتصاعد الكوميديا من المواقف والنماذج التقليدية التى تصنعها السينما المصرية عادة فى هذا النوع من المشاهد، ويتحول الفيلم الى عالم عبثى جميل يبدو فيه المجانين اكثر عقلا وطهارة من العقلاء «الذين فى الخارج»، ويكون درس الفيلم الخلقى - او ما يسمونه «المورال» - هو الحكمة التى يسمعها اسماعيل ياسين من عبد الرحيم الزرقانى المجنون القاتل : «إنك لكى تعيش فى هذا العالم الوحش، عليك ان تكون منافقا وكاذبا حتى يصدقك الاخرون» ..

وطبيعى ان تنتهى هذه الفوضى كلها الى قسم البوليس، حيث يلتقى «جميز» بـ عاصم الاسترلينى المليونير الحقيقى الهارب من جريمة قتل عشيق زوجته والتى يكتشف انه لم يكن عشيقها بل شقيقها الفقير الذى كانت تمده ببعض نقود زوجها الثرى، وانه لم يمت ولم يقتل، لانها كانت قد استبدلت طلقات مسدس زوجها بطلقات مزيفة .. فلا مشكلة والحال هكذا على الاطلاق عند اى حد، وتتكشف كل الحقائق والاسرار، ويعود كل الى حقيقته، ولتكون حكمة الفيلم النهائية الاخرى ان حياة «جميز» البائسة الفقيرة الاولى كانت افضل واكثر سعادة بكثير من حياة المليونيرات... وليس من حق احد ان يطمع فى تغيير حياته .. والقناعة كنز لا يفنى .. وهى الحكمة الخالدة للسينما المصرية التى مازالت ترددها حتى الان.

- مجلة «فن» - السنة ٢- العدد ٣٤- ١٩٩٠/٩/٢٤.

كوميديا اسماعيل يس (٢)
«اسماعيل يس فى مستشفى المجانين»

من الصعب العثور على نقطة بداية ظهور اسم اسماعيل ياسين فى الافلام بشكل محدد فكثيرا ما كنا نراه فى أدوار صغيرة جدا مع على الكسار او حتى مع انور وجدى .. ولكن أول مرة نرى اسم اسماعيل ياسين فى قوائم الافلام «الرسمية» الوحيدة المتاحة والتى نعتمد عليها اساسا فى هذه الدراسات، كانت عام ١٩٤٩ كبطل لفيلم «الناصح» أمام ماجدة .. ربما كانت هذه أول بطولة صريحة لها هى ايضا - والذى اخرجه سيف الدين شوكت .. هنا نضطر لمراجعة معلوماتنا عن ان حلمى رفلة كان هو الذى اكتشف اسماعيل ياسين كما اكتشف اخرين من المواهب الجديدة التى قدمها للسينما .. فلعله قدمه فى ادوار صغيرة فقط وجهت اليه الانظار، الى ان وصل الى بطولة «الناصح» ليقوم حلمى رفلة بعد ذلك بالتركيز عليه فى «توليفات» ناجحة جعلت منه - وبسرعة - شخصية جماهيرية واسعة الانتشار والاكتساح .. حتى أصبح ثابتا انه النجم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى كانت الافلام تحمل اسمه .. وهى ظاهرة فريدة فعلا ..

ان هناك سلسلة من ستة عشر فيلما سينمائيا تحمل اسم اسماعيل ياسين فى عناوينها مباشرة وهو يقوم بمغامراته الكوميدية المعروفة فى هذا المكان او ذاك ..

وهو ما لم يتحقق لأى ممثل آخر فى السينما المصرية كلها، من يوسف وهبى الى نجيب الريحانى شخصيا، مرورا بأنور وجدى أو محمد فوزى أو عماد حمدى ووصولا الى عادل إمام فى أيامنا هذه .. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الكوميديا الذى كان يقدمه اسماعيل ياسين يمكن تلخيصه ببساطة فى انه كوميديا «التخلف العقلى والبلاهة» - وهذا رأى شخصى جدا بالطبع اتحمل مسؤوليته - أدركنا على

الفور حجم مأساة السينما المصرية – إحدى ماسيها العديدة ان شئنا الدقة – ومدى تخلف جمهورها الذى كان يضحك على أشياء كهذه الى حد الاندفاع نحو أى فيلم لمجرد انه يحمل اسم هذا «المضحك البدائى» الذى مازال البعض يقول بجرأة انه كان يضحك له أكثر مما يضحك للريحانى مثلا ..

المسألة أذواق بالطبع، ولايمكن لأحد أن يصادر ذوق أحد أو يسخر منه .. فالاسباب كامنة بالطبع فى مناخ اجتماعى وثقافى وشعورى كامل بحيث لا يصبح من حق أحد ان يفرض مزاجه الخاص على أحد او يتعالى عليه .. فالضحك نفسه هو نشاط اجتماعى او جماعى مرتبط بكل الانشطة الاخرى وفى مناخ محدد وفترة تاريخية محددة .. وهو لا يمكن ان يكون منفصلا عن مناخ السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة والفنون بشكل عام ..

لكن ما يعنينا هنا الآن، هو أنه عندما تعود افلام اسماعيل ياسين عبر اعادة عرضها فى التليفزيون، لتصبح هى نوع الكوميديا المفضل عند جمهور هذه الايام – ليس عند الاطفال فقط بل وعند آبائهم ايضا – فهذه كارثة بكل المقاييس .. لا تدل على افلاس كل نجوم الكوميديا الحاليين الذين لم يستطيعوا التفوق على كوميديا اسماعيل ياسين البدائية فقط، وانما الاخطر من ذلك انها تدل على الارتداد الكاسح للذوق العام حتى يعود بسرعة الى الكهوف .. وربما تدل على انهيار السينما نفسها التى لم تستطيع ان تقدم الجديد خلال اربعين سنة ولا أن تتقدم خطوة !

كل هذه أراء شخصية بالطبع أتحمل مسؤوليتها .. ولعلى المخطىء الوحيد الذى لا يفهم ولا يقدر القيم الراقية (شديدة الاضحاك) فى هذه الكوميديا الرائعة الاعلى من مستواى .. لأنه لا يمكن ان يكون كل هؤلاء الاخرين على خطأ .. !

اسماعيل ياسين سلاح شعبى

فى مطلق الاحوال، فإذا كان الجميع قد عاد للضحك مع اسماعيل ياسين الآن وبعد كل هذا التقدم الذى حدث فى كل الاذواق والمستويات وعلى الرغم من كل الاسماء والمواهب التى ظهرت، اذن يصح ان ندهش فعلا لأن يكون اسماعيل ياسين أخطر ظاهرة كوميدية فى السينما المصرية منذ أن ظهر فى أول أفلامه «الناصح» اى، منذ ٤١ سنة .. وأن تبدأ بعد خمس سنوات فقط من تاريخ ظهوره، موجة أفلام عديدة ، تحمل اسمه هذه الافلام بدأت عام ١٩٥٤ بفيلم «مغامرات اسماعيل ياسين»

الذى مثله امام شادية وكمال الشناوى وأخرجه يوسف معلوف .. وانتهت عام ١٩٦٠ بفيلم **«اسماعيل ياسين فى السجن»** الذى يشاركه بطولته المطربة الذائعة الصيت حينذاك مها صبرى وأخرجه حسن الصيفى، مرورا بسبعة افلام كاملة من هذه المجموعة أخرجها له واحد من أبرع مخرجى الكوميديا وأرقاهم فى السينما المصرية هو فطين عبد الوهاب .. وأتحدث بالطبع عن المجموعة التى تحمل اسم اسماعيل ياسين صريحا فى عناوينها، وليس عن كل افلامه الاخرى التى لاحصر لها والتى كان يمثلها الى جانب هذه الافلام وفى الوقت نفسه، حيث كان أغزر نجومنا عملا لشدة الاقبال عليه ..

فى مجموعة «الستة عشر» هذه رأينا **«عفريتة اسماعيل ياسين»** .. ثم رأيناه «طرازنا» .. و «معروضا للبيع» .. ويقابل «ريا وسكينة» .. ثم ذهبوا به الى كل مكان يخطر على بال الى «متحف الشمع» .. و«جنينة الحيوان» .. و «مستشفى المجانين» .. والى «دمشق» أيام الوحدة مع سوريا – انتج الفيلم عام ٥٨ – وذلك بعدما كانوا قد ذهبوا به الى «الجيش» بعد ثورة تموز (يوليو) – تاريخ الفيلم عام ١٩٥٥ – وكان لابد من ارضاء كل اسلحة القوات المسلحة فذهبوا به الى «البوليس» ثم الى «الاسطول» ثم الى «الطيران» والى «البوليس السرى» .. ثم كانت المفارقة الطريفة ان ينتهى الى «السجن» حيث كانت «اسماعيل ياسين فى السجن» بالفعل هو أخر أفلام هذه السلسلة !

الى هذا الحد كان اسماعيل ياسين قد اصبح «سلاحا شعبيا»، قوى التأثير سريع الانتشار، يمكن خلاله توصيل اية افكار الى الجماهير .. ربما بشكل أقوى مما يمكن ان يفعله اى ممثل كبير و «جاد» آخر. وربما بشكل اقوى من اى اسلوب سينمائى درامى يلجأ الى الوعظ والخطابة .

كان الهدف من سلسلة افلام اسلحة الجيش والطيران والاسطول، هو اقناع الشباب بالفعل بالالتحاق بهذه الاسلحة، وازالة الرهبة التقليدية التى قد يحملونها عن فكرة التجنيد أصلا.، وهى وسيلة معروفة فى سينما العالم كله فى أوقات الازمات او الحروب وحين يكون مطلوبا شحذ الطاقات الوطنية .. الى هذه الوسيلة لجأت السينما البريطانية فى الحربين الأولى والثانية فيما عرف بموضوعات الدعاية او «البروباجندا» التى تغرى الشباب بالحياة العسكرية وما يمكن ان يكون فيها من جوانب الشهامة والبطولة ومتعة الحياة الجماعية .. فضلا عن فكرة الدفاع عن الوطن

بالطبع، ولكن بأكثر الوسائل جاذبية السينما ونجومها المحبوبين .. ولا ننسى سيل الافلام الاميركية الذى انهال علينا عن بطولات جنود الجيش والبحرية والطيران الامريكى حيث لم تترك تفصيلة صادقة او كاذبة فيها لم تحول إلى فيلم وذلك منذ ما قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية وحتى الآن .

أفلام اسماعيل ياسين فى الواقع كانت أكثر تواضعا وبساطة من ذلك، وأقل ادعاء ومبالغة .. ولذلك كانت أصدق، لأنها لم تكن تستهدف أكثر من ترغيب الشباب فى الالتحاق بالجيش، من خلال بطل يحبونه كثيرا هو اسماعيل ياسين الذى يمكن ان يكون فعلا اى شاب يتم الحاقة بهذا السلاح او ذاك، ثم الحياة اليومية المألوفة له داخل هذا السلاح والتى تقول للشباب انها يمكن ايضا ان تكون حافلة بالضحك والسعادة. وأنها ليست بالصعوبة والتجهم الذى يظنونه ..

بل انه يمكن القول انه كانت هناك ايضا اهداف قومية مشروعة لهذه الافلام فى حينها .. فمنذ ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ كان المد الوطنى والشعبى قد شمل مصر بالكامل لتحقق شخصيتها التى طال طمسها تحت ضغط الاحتلال والقصر الملكى واذلال الاقطاع والرأسمالية المستغلة لها، فأصبح من حق كل فرد ان يرفع رأسه ليحقق ذاته وحلم مجتمعه الكبير، فى ظل شعارات قوية كانت تؤكد له امكانية ذلك. ولعلنا نلاحظ مثلا ان **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** تم انتاجه عام ١٩٥٥ كما قلنا (أى بعد قيام الثورة بثلاث سنوات فقط) .. ثم تبعه «الاسطول» عام ١٩٥٧ .. و «البوليس الحربى» عام ١٩٥٨ .. وهى ذروة النشوة بعد انتصار مصر على عدوان ١٩٥٦ الثلاثى، لكى يجيء «الطيران» عام ١٩٥٩.

لكن اسماعيل ياسين فى كل هذه الافلام كان اكثر احتراما من «رامبو» .. بل ومن أصغر «شاويش» فى أى فيلم أميركى كاذب ومتعال .. فهو لم يكن يصنع اى معجزات، ولا يدمر اى جيوش بمفرده .. وانما كان الجندى المصرى البسيط الطيب والذى يعيش حياة المعسكر اليومية مع رفاقه، ويعيش فى الوقت نفسه حياته الاخرى العادية .. يحب ويحلم بالزواج من حبيبته زهرة العلا مثلا، التى يريد الشرير ان يخطفها منه .. فهو يظل اسماعيل ياسين نفسه فى كل افلامه الاخرى، يمارس الاشياء المضحكة نفسها .. وبغض النظر عن رأيى الشخصى فيها – ولكن وهو يرتدى فقط الزى العسكرى للسلاح الذى يلتحق به. وبلا اية مغامرات او خوارق بطولية مبالغ فيها ..

«الرفقة» فى هذه الافلام كانت تتحقق من خلال زملاء اسماعيل ياسين فى السلاح نفسه من احمد رمزى الى عبد السلام النابلسى الى عبد المنعم ابراهيم، حيث تكون المغامرة جماعية والاحلام مشتركة – فقيمة الصداقة وزمالة السلاح هى احدى القيم الايجابية فى هذه الافلام، التى ترتفع عن سائر افلام اسماعيل ياسين «العادية» الاخرى بفضل تطعيم مفرداتها الكوميدية التقليدية المعروفة بمعنى كبير متعلق بالوطن نفسه هذه المرة ..

فى معظم هذه الأفلام، توصلت عبقرية المخرج فطين عبد الوهاب الى تكرار «الشخصية المناقضة» نفسها لاسماعيل ياسين لكى تتفجر الكوميديا دائما من خلال اصطدامهما معا .. وهى شخصية «الشاويش عطية» التى كان يلعبها ممثل فذ لا يمكن نسيانه فى هذه الافلام القديمة، ليس لموهبته التمثيلية التى كانت محدودة. وانما لتكوينه الجسمانى والشكلى الخاص، وهو الممثل رياض القصبجى الذى كان معروفا عند جمهور «الترسو» – اى الدرجة الثالثة الشعبية فى تلك الايام باسم «أبو الدبل» (بضم الدال وتشديدها وفتح الباء) .. وهو ممثل ضخم الجثة كبير الرأس غليظ الملامح، تبدو عليه القسوة الشديدة ولكنه يحمل قلبا شديد الطيبة والوداعة، بحيث يمكن ان يتحول فى لحظة الى طفل غلبان الى اقصى حد ..

حينما كان يذهب الجندى الصغير اسماعيل ياسين، سواء الى الجيش او الطيران أو الاسطول، كان لابد من أن يكون رئيسه المباشر فى أى مكان هو «الشاويش عطية» هذا بالذات، لكى يختار اسماعيل ياسين (بالذات ايضا) من بين كل افراد الطابور لينغص عليه عيشته بالأوامر والنواهى. ولكى يتسبب له اسماعيل ياسين من ناحيته فى متاعب و «مقالب» لا تنتهى، وهاتان الشخصيتان تعتبران من أهم الثنائيات الكوميدية التى لا تنسى فى السينما العربية .

لكن اسماعيل ياسين لم يكن يكتفى. وكما قلت بالافلام التى تحمل اسمه فى عناوينها، ولعله كان أغزر الممثلين عملا على الاطلاق فقط. فقائمة أفلام عام ١٩٥٨ التى تضم خمسة افلام كاملة تحمل اسمه «في مستشفى المجانين» .. «فى دمشق» .. «طرزان» «للبيع».. «بوليس حربى»، تضم له ايضا من الافلام الاخرى : **«امسك حرامى»** من اخراج فطين عبد الوهاب، **و«الست نواعم»** اخراج يوسف معلوف. **و«بحبوح أفندى»** لمعلوف أيضا، **و«ابو عيون جريئة»** لحسن الصيفى .. فنحن أمام تسعة افلام لكوميدى واحد فى عام واحد، خمسة منها تحمل اسمه شخصيا فى

عناوينها وتؤكد كلها على قوة وانتشار هذه الظاهرة التى بلغت ذروتها فيما يبدو وفى هذا العام ..

فى مستشفى المجانين

نموذج هذه الكوميديا الذى نختاره من بين افلام العام نفسه لمحاولة تأمل بعض جوانب الظاهرة، هو فيلم **«اسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين»** الذى اخرجه عيسى كرامة، أحد الاسماء التى كانت متخصصة فى افلام الاضحاك بأى ثمن ومن اى سبيل .. وهى مدرسة كانت مختلفة تماما عن مدرسة فطين عبد الوهاب مثلا المتميزة بالكوميديا الراقية والمنطقية والقريبة من الفن والابتكار بقدر ما كان متاحا، ولذلك عاش اسم فطين حتى الآن واختفت كل هذه الأسماء ..

عيسى كرامة هذا، هو مؤلف القصة - لو كانت هناك قصة بالطبع - حرص على ان يؤكد فى عناوين الفيلم انه اشترك ايضا فى السيناريو الذى كتبه هذه المرة عباس كامل - وهو المخرج الفنان نفسه الذى تخصص فى نوع من الكوميديا الكاريكاتيرية المجنونة التى كانت قادرة على صنع أى شىء من ثنائيات عبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وكبير الرحيمية قبلى وولده عبد الموجود - واشترك فى الحوار عبد الفتاح السيد من دون ان نعرف من هو عبد الفتاح السيد؟!

يلفت نظرنا فى البداية، وكالعادة، ان التصوير تم فى استديو ناصيبيان الذى اصبح اليوم «خرابة» تنعق فيها البوم وبعدما كان يضج بالحياة عام ١٩٥٨. بل ان الطبع والتحميض تما فيما كان يسمى معمل افلام القاهرة فأين ذهب معمل افلام القاهرة هذا ؟ .. ولماذا أوقفنا المعامل الخاصة وقصرنا العمليات السينمائية كلها على معامل حكومية احتكارية، وكأن السينما عمل عسكرى من حق الدولة وحدها ؟!

فى الفيلم حشد من نجوم الكوميديا الذائعين فى تلك الفترة حول اسماعيل ياسين الذى كان يكفى وحده، كما قلنا، لانجاح اى فيلم .. فما بالك اذا كانت معه هند رستم التى كانت فى ذروة صعودها فى تلك الفترة كقنبلة للفتنة والاغراء والجاذبية لم تتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية، وأيضا زينات صدقى، قنبلة الضحك الفطرى الذى ليست له قواعد، وزوجها عبد الفتاح القصرى، الذى كان يتمتع بخفة دم فطرية هو ايضا. أما الشر فيمثله رياض القصبجى الذى تحدثنا عنه منذ قليل .. ثم ثلاث راقصات مرة واحدة كيتى وفيفى سلامه و ايلين .. ويظهر عبد المنعم ابراهيم كضيف

شرف فى مشهد واحد كمدير مستشفى المجانين الذى تقع زينات صدقى بين براثنه لتكشف انه اكثر جنونا من مرضاه، وأنه يجلس خلف مكتبه الفخم فى المستشفى بلباسه الداخلى فقط ومن دون البنطلون .. وهذا نوع الافكار التى كان يبتدعها عباس كامل ..

ولأن معظم احداث الفيلم تدور فى مستشفى المجانين، فلا بد من العدد الهائل من هؤلاء المجانين الذين نراهم فى هذا النوع من الافلام، بملابسهم وتصرفاتهم الغريبة، وهى وحدات كوميدية تكاد تتكرر بحذافيرها فى فيلم «المليونير» لاسماعيل ياسين نفسه .. بل وفى كل الافلام فى الواقع! وفى هذا الفيلم تم التركيز على ممثلين كانا يتميزان بضخامة الحجم هما «حسن وحسان»، وفى الفيلم هما نزيلان فى المستشفى. واشتهر لهما جدا فى هذا الفيلم موقف واحد تكرر عدة مرات .. فأحدهما يتصور ان اسماعيل ياسين هو «لطفى» الذى يبحثان عنه .. وعندما يؤكد له انه ليس لطفى يعتذر بخجل قائلا: «معلش يا أستاذ .. أصل أنا عندى شعرة .. ساعة تروح.. وساعة تيجى.. ساعة تروح .. وساعة تيجى!» .. ثم يخرج «الصاجات» ويدقها بأصابعه راقصا على هذا الايقاع، ويكون على اسماعيل ياسين ان يتجاوب معه راقصا هو الأخر والا افترسه باقى المجانين .. ولقد انتشر هذا الموقف الراقص بين جمهور السينما انتشارا كاسحا حينذاك. وكان أحد عوامل نجاح الفيلم ..

لكن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى فرقة «ساعة لقلبك» التى كانت تجربة ناجحة جدا فى الاذاعة، اضحكت الناس كثيرا وقدمت نجوما كبارا بعد ذلك مثل فؤاد المهندس وأمين الهنيدى ولكنها فشلت فشلا ذريعا فى السينما، حينما حاول بعض الاذكياء كالعادة الافادة من نجاحها خلال حشرها فى بعض الافلام، ومنها هذا الفيلم الذى قدم من بين المجانين فؤاد راتب الذى اشتهر بشخصية «الخواجة بيجو» الذى تقوم الكوميديا عنده على كلامه الكثير الخليط بين العربية واليونانية .. ثم فرحات عمر الذى يلعب دور «الدكتور شديد» وهو شخص زرى الهيئة يلبس بدلة حقيرة وطربوشاً، وملامحه شديدة القبح، ولا يملك شيئا يضحك به سوى: «يارب يا خويا يا رب» وبلهجة مخنثة مثيرة للتقزز لا أدرى كيف كان يمكن ان تضحك أحدا .. ثم هناك أيضا مصطفى عزمى الذى يلعب شخصية «فزدق العجيب» والذى يصيح طوال الوقت : «يالله يالله يا جدعان!» .. والمذهل ان هذه النماذج الرديئة المريضة والمتخلفة عقليا، كانت هى نجوم الضحك فى الخمسينات وأحد أوائل الستينيات.

وهذه النماذج قابلة للنجاح من خلال الراديو ولكن اشكالها المنفرة وعجز كتاب السيناريو عن رسم مواقف حركية لهم بدلا من الحوار، أدى الى فشلهم الذريع والسريع فى السينما، لحسن الحظ !

عنصرا *الضحك الحقيقى فى الفيلم*، فضلا عن اسماعيل ياسين نفسه بالطبع، هما زينات صدقى وعبد الفتاح القصرى بطريقتهما المعروفة. فهما والدا هند رستم او «طعمة» الحسناء البيضاء الدلوعة فتاة حارة «البذنجان الاسود» – لاحظ العنوان العبقرى من عباس كامل – التى تفتن جميع «*معلمى الحارة*» بجمالها، فيسعون جميعا للزواج منها : الفاكهانى .. والجزار .. والقهوجى .. وكل منهم يخطب ود الأم زينات صدقى والأب عبد الفتاح القصرى .. والاثنان يستغلان الموقف بمنتهى «الكلاحة» للمتاجرة فى ابنتهما، وذلك بالاستيلاء على كل احتياجات البيت مجانا .. ويكرران للمعجبين العبارة المطمئنة نفسها : «يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك ان طعمة مش حتتجوز حد غيرك .. وقلت لك الكلام ده بدل المرة اتنين وعشرين مرة!».

لكن الفتاة الفاتنة «طعمة» نفسها ترفض كل هؤلاء «المعلمين» وتحب اسماعيل ياسين الفقير الذى يعمل أجيرا فى محل «فطاطرى» .. ومن دون ان يكون هناك سبب واضح لأن تختار هند رستم التى هى مثل «لهطة القشطة» دن بين كل رجال العالم، هذا الفتى «الاهطل» بالذات .. خصوصا عندما يتفنن الفيلم فى افتعال مشاهد تخلع فيها فستانها لتكشف عن مفاتنها فى قميص النوم الاسود !

ومن دون سبب واضح ايضا، يخضع الاب والام لارهاب رياض القصبجى ضخم الجثة وحش الملامح الذى يعمل ممرضا فى مستشفى المجانين، والذى يطمع هو ايضا فى الزواج من ابنتهما التى لا تطيقه بالطبع .. ولكن ربما لأنه وعد بسداد مائة جنيه اشترى بها الابوان بضائع من «المعلمين» الثلاثة تحت وهم أن كلا منهم سيتزوج طعمة !

وعندما يكتشف ان العقبة التى تحول بينه وبين «طعمة» هى اسماعيل ياسين يقرر التخلص منه بأسهل الوسائل فى السينما المصرية – وربما فى الواقع الحقيقى ايضا – وهى ايداعه مستشفى المجانين !..

هناك يلتقى اسماعيل ياسين «بحسن وحسان» .. و «ساعة تروح وساعة تيجى» .. وبمجموعة «ساعة لقلبك» حيث يحدث كل ما يمكن ان نتوقعه من عبط، ليتمكن اسماعيل ياسين بالطبع من الهرب من المستشفى، لمواصلة «نضاله» من أجل

استرداد فتاته «طعمه»، وكشف مؤامرات الشرير رياض القصبجي الذى نجح - لا ندرى كيف - فى فرض نفسه بالقوة على العائلة العجيبة زوجا لابنتها على الرغم من رفضها له .

لكن المؤامرة لا تتم بالطبع .. حيث كل شيء ممكن فى الفيلم الكوميدى المصرى .. ففى ليلة زفاف هند رستم الى رياض القصبجى (تصوروا : الحسناء والوحش !) يتمكن صبى صغير من حل المشكلة .. فيكفى وضع كمية من «بودرة العفريت» فى مقعد العريس وهو جالس فى «الكوشة» أمام الجميع .. لكى «يهرش» فى جسده كمن أصابه جرب .. فيضطر لخلع ملابسه كلها تاركا العرس ليجرى من شقة الى شقة .. فى الوقت الذى يكون اسماعيل ياسين المظلوم قد أحضر مسؤولى مستشفى المجانين الذين يرون زميلهم على هذه الحال، فيصحبونه الى المستشفى.. ليخلو الجو لاسماعيل ياسين وليتزوج طعمة ..

المجانين الوحيدون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الاشياء .. والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة اخرى بعد اربعين سنة .. وكأن شيئا لم يتغير .. وكأن شيئا لم يتقدم .. أو كأن كبارنا أنفسهم قد ارتدوا لنصبح جميعا أطفال اسماعيل ياسين .

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٣٥ - ١/١٠/١٩٩٠.

« اللعب بالنار »
المقامرة بالمواهب والفن

فى أحد مشاهد فيلم اسمه «اللعب بالنار» يسأل سمير صبرى الفتاة سماح أنور التى أوجدتها المصادفة فى طريقه فى مغامرة مشتركة : هى الوالدة إسمها ايه؟ فترتبك سماح قليلا ثم تبتسم وتقول : سعاد !.. فيقول سمير صبرى « أميرة والله ست سعاد!».. أو شيئا من هذا القبيل.. ولا يكون لهذا الحوار بالطبع أى ضرورة فى سياق الفيلم.. إذا كان للفيلم أى «سياق» أصلا.. ولذلك تحس أن هذا السؤال عن أسم أم سماح أنور لا يمكن أن يكون مكتوبا فى السيناريو الذى كتبه شاب جديد اسمه محمد الحموى، بدأ أسمه ينتشر بشكل مخيف فى هذا النوع من الأفلام، هو وشاب آخر اسمه محمد خليل الزهار أعتقد أنهما كتبا سيناريوهات فى سنتين أو ثلاث، أكثر مما كتبه على الزرقانى وعبد الحى أديب ومحمد مصطفى ومحمد كامل حسن المحامى - وهم أجدادهما فى السيناريو - فى مجموع حياتهم جميعا !

عندى إحساس قوى جدا بأن سمير صبرى جلس أمام الكاميرا هو وسماح أنور يبحثان عن أى كلام يقولانه.. وربما كانا قد نسيا ما الذى فعلاه قبل ذلك حسب ترتيب هذا المشهد فى الفيلم.. وما المفروض أن يفعلاه بعد ذلك.. فارتجل سمير هذا السؤال عن والدة سماح إلى أن يتذكر الحوار الأصلى، وبحكم الصداقة الشخصية بينه وبين سماح التى رأت أن تشارك «الهزار» هى الأخرى.. لأنه ليست مصادفة أن أسم والدتها الحقيقية هو.. «سعاد» حسين !

أعتقد أن المسألة كانت تسير بهذا الأسلوب فى «اللعب بالنار» كله الذى أخرجه محمد مرزوق وهو الأخ الأصغر لسعيد مرزوق وهو غير محمد سعيد مرزوق كما ذكرنا من قبل.. ولكن لا المخرج اعترض ولا كاتب السيناريو، على أى ارتجال فى

الحوار ولا حتى فى الأحداث ..

سمير صبرى شخصيا يجد نفسه فى ورطة شديدة.. لأنه بطل الفيلم وعليه بالتالى أكبر عبء، أولا فى الضرب.. وثانيا فى الاضحاك ! مسألة الضرب هذه أصبحت سخيفة جدا.. لأن هناك شيئاً ما غامضا يجعل المرء لا يقتنع به تماما حين يضرب ستة أو سبعة عمالقة مفتولى العضلات.. لأننا يمكن أن نرى سمير صبرى يحب مثلا، فيلجأ إلى كل أساليب السحر وتسبيل العيون وإغواء النساء.. ويمكن أحياناً ايضا أن نحتمله وهو يغنى ويرقص على الرغم من أنه ليس مطرباً وليس راقصاً. ولكنه شخصية استعراضية جذابة بشكل ما.. أما أن يضرب الناس، فهو اتجاه جديد لا يقنع أحدا.. ولكن يبدو أنه اتجاه فرضه عادل إمام ويقلده من يصلح ومن لا يصلح ..

أما إتجاه سمير صبرى أيضا إلى الكوميديا.. فهى مسألة فيها نظر.. لأنه ممثل خفيف ومهضوم فى ذاته ولا يصلح أبدا لحماقة التراجيديا التى جربها احيانا.. ولكن البعض يعتقد أن الكوميديا لابد من أن تكون زاعقة وصارخة على طريقة اسماعيل ياسين مثلا.. ولذلك نرى سمير صبرى فى هذا الفيلم يفعل أشياء غريبة .

المسألة بعد ذلك من الصعب متابعتها بشكل مفهوم استطيع أن أنقله لكم.. فهناك ناس «تكتب» فى المقهى.. وناس تخرج وهى تتسلى.. ثم ناس «تمثل» من باب قضاء الوقت ..

لكن ما فهمته بشكل ما، هو أن هناك العصابة الجبارة جدا التى يقودها أبو بكر عزت من قصر فخم فى مزرعة غريبة فى مكان ما وبه حمام سباحة.. ثم هناك المرأة «العنكبوت» التي لابد منها وهى هنا ميمى جمال التى لا تفهم علاقتها بالضبط بهذا المجرم الخطر أبو بكر عزت : هل هى زوجته.. أخته عشيقته.. والاثنان يبحثان عن امرأة ما فى حوزتها خطاب ما.. وخريطة ما ـ لاحظ أن الفيلم كله «ما» لأن لا شئ فيه واضح ومحدد. هذه الخريطة تشير الى مكان كمية من الألماس خبأه زوج هذه السيدة من العصابة.. ولذلك فالعصابة بإختصار تريد الخريطة.. ولكن السيدة تختفى عن العصابة.. فتركب سيارة سمير صبرى من دون أى معرفة سابقة.. وفى الفيلم كل امرأة تقابل سمير صبرى فى الشوارع العامة تركب سيارته، لأن المفروض أنه مكلف بمهمة «ما» للشركة التى يعمل بها فى الأسكندرية.. ولكن فى الطريق إلى القاهرة تحدث له كل هذه المغامرات.. وينسى تماما المهمة التى جاء من أجلها

خصيصا إلى القاهرة.. لأن المفروض أن شاب «متلاف» و«دون جوان» يقع فى حب أى امرأة يوقعها حظها العاثر فى طريقه.. ولذلك تقوده هذه المرأة التى تركب سيارته، فيتصور أنها صيد سهل، فى سلسلة من المغامرات التى لا علاقة له بها.. ولكى تكتمل الدائرة وتلتقى سماح أنور سمير صبرى - (لهما مائة فيلم على الأقل معا من طراز هذه الأفلام السخيفة) تكون سماح أنور شقيقة المرأة التى تطاردها العصابة لتحصل منها على الخريطة.. ثم تقتلها. فتقع التهمة على سمير صبرى الذى يحاول اقناع الجميع بأنه برئ ومظلوم ولكن بلا فائدة.. فتصبح مهمة الاثنين - سمير وسماح - أن يتعاونا معا من أجل كشف الحقيقة ..

هنا تبدأ سلسلة مغامرات للاثنين ضد العصابة.. والمغامرات هى الهدف الأساسى من الفيلم نفسه.. فالمفروض أن يكون هناك أولا بطل أو بطلة ما، تطاردهما عصابة ما، لكى يضرب الجميع بعضهم البعض.. وبعد ذلك يمكن «تركيب» أى قصة وأية أحداث.. فما بالك إذا كانت عندنا سماح أنور ؟

هنا نصل الى المأساة الحقيقية لهذه الفتاة الموهوبة التي هى الضحية الوحيدة فى كل هذا «العك». فسماح أنور أدهشتنا جميعا في كل مسلسلاتها التليفزيونية الأولى كوجه جديد متميز يعبر عن البنت المصرية الجديدة بكل مشاكلها وعواطفها، وقلبت عصر المفهوم التقليدى للنجمة «الهانم» أو «السندريللا» لتقدم البنت الحقيقية التي هي بنتي أو بنتك أو أختى أو أختك.. وأثبتت فى **«بيت القاصرات»** انها ممثلة خطرة حقا، إنما بدلا من ان تلتقطها سينما ذكية لتوظفها التوظيف الصحيح فى موضوعات تكتب خصيصا من أجلها كما يحدث فى أى سينما متحضرة، اذا بنا نترك موهبة كهذه.. إما للضياع و«القعاد فى البيت» لتقشير البطاطس» وأنتظار «العدل»، وإما لقبول أى أدوار سخيفة حتى لا تموت وتنتهى فى سن مبكرة جدا... ولا أدرى من هو العبقرى الذى اكتشف قدرة سماح أنور على القفز والجرى والضرب بالذراع والحذاء فيما يسمى «الكاراتيه».. فإذا بها تتحول من ممثلة حقيقية موهوبة إلى لاعبة أكروبات فى السيرك القومي.. والمذهل أن أباها أنور عبد الله هو الذى كتب وأنتج لها **«حالة تلبس»**.. لتصبح كل مهمة سماح أنور أن تضرب عشرة «أكشاك» مفتولة العضلات بمجرد أن تقفز فى الهواء لتطيح بهذا أو ذاك حتى قبل أن تلمسه.. وهو ما يحدث هنا فى **«اللعب بالنار»** حيث تضرب سماح وسمير العصابة كلها - ولكنها تقنعنا أكثر منه - إلى أن يجيء البوليس فى آخر لحظة..

ونحن نضحك عليه طوال الفيلم، وهو ـ أى البوليس لا يصنع شيئاً كالعادة.. لأنه كلف سماح أنور بالقضاء على العصابة واطمأن جدا على نجاحها وهى تبلغه بالأخبار أولا بأول كلما ضربت أحدا... فحتى البوليس القى بمسؤولياته على سماح أنور.. غلبانه والله يا سماح .

- مجلة « فن » ـ السنة ٢ ـ العدد ٣٦ - ٨ / ١٠ / ١٩٩٠ .

فيلم ياسين إسماعيل ياسين
«نداء الدم» .. السينما بريئة منه

أعمل حسابك يا عزيزى القارئ إنه لو شاء حظك العاثر أن يكون أكل عيشك من مشاهدة أفلام المقاولات ثم الكتابة عنها.. فسوف يكون تعاملك معظم الوقت مع عدد محدود جدا من المخرجين منحهم الله الصحة الجامدة وراحة البال بحيث يخرجون فيلما كل ثلاثة أيام، وبحيث لا تستطيع أن تفهم بأى مقياس بشرى يجدون الوقت لصنع كل هذه الأفلام..

دعك من مسألة كيف يجدون فكرة جديدة كل مرة فهى ليست مشكلة لأنهم يقدمون فى الواقع الفكرة نفسها ولكن هذا نفسه ليس سهلا كما قد يتصور البعض.. فبأى عبقرية يمكنك أن تكرر الشىء نفسه ألف مرة وأنت تعرف أنك قلته من قبل وبلا تجديد.. أو خجل..

ومع ذلك فليست المشكلة فى الإبداع أو الخيال أو القدرة على الخلق.. فهذه «المواد» الثلاث يمكن أن تجدها فى «السوبر ماركت» المجاور لسكنك، ولكنك قطعا لن تجدها فى أفلام المقاولات. ولكن المشكلة هى فى اقتصاديات السينما نفسها.. فإذا كانت السلعة رديئة، فكيف تجد لها سوقا ويتم توزيعها.. وكيف تجد أصلا المنتج الذى ينفق عليها؟ فإذا تبين لهذا المنتج أنه تلقى مقابل فلوسه سلعة رديئة.. فكيف يعود لإنتاج النوعية نفسها مع الأسماء نفسها.

مسألة «الرداءة» فى السينما مسألة نسبية.. فهى أفلام رديئة بالنسبة لنا فقط نحن الذين لا نفهم قوانين السوق.. ولكنها سلعة رائجة جدا ومقبولة فى آلاف البيوت العربية التى تقبل هذه الشرائط أيا كان مستواها. فتراها مرة.. ثم تعود لترى الأشياء الركيكية ألف مرة ومن دون ملل أيضاً، بدليل أن المنتج الواعى يعود فينتجها

مرة ومرات.. فلا أحد يمكن أن ينفق على سلعة راكدة، والعيب إذا هو فى المشاهد العربى فى البيت أو فى السينما.. لأن شرائط الفيديو أصبحت هى الغذاء اليومى للزوجة والأولاد.. وفى غياب الوعى والثقافة لا يعود هناك إمكانية للتمييز بين الجيد والردئ.. فالأسرة تجلس لتلتهم الشرائط كل يوم قبل أن تنام.. والجميع فيما يبدو فاغرو الأفواه أعجابا «بعباطات» تتناسب مع درجة فهمهم للفن والمتعة، لأن هذا هو نوع الفن الوحيد المتاح فى غياب سينما حقيقية ومسرح حقيقى وتليفزيون متقدم.. دعك طبعا من مسألة الثقافة والكتب والموسيقى والبالية.. فهذه خرافات من ألف ليلة، مع أن ثروات الوطن العربى يمكن أن تنشئ مسارح وفرق فنون راقية وموسيقى أصيلة.

الآن سأتحدث عن أفلام المقاولات.. وهنا سأقع مرة أخرى بين براثن فيلم لياسين إسماعيل ياسين.. أغرب ظاهرة فى واقع السينما التجارية الحالى.. فليست المشكلة فى إيجاد هذا الشاب دائما موضوعات لأفلام يؤلفها أو يخرجها أو الأثنين معا.. ثم يجد دائما من يمولها بحيث لا يتوقف عن العمل أبدا ولا حتى فى أثناء أزمة الخليج.. ولكن المشكلة هى أنه إذا كنت أنا شخصيا أعجز عن مجرد مشاهدتها.. فكيف يجد هو الوقت لإخراجها.. ومتى؟

إننى اتخيل أحيانا أن ياسين إسماعيل ياسين لا يمكن أن يكون مثلنا من البشر العاديين.. ينام ويأكل.. ودعك من مسألة أنه يمكن أن يجد الوقت ليقرأ كتابا أو صحيفة أو الذهاب إلى السينما.. فمتى، وهو الذى لا يمر أسبوع واحد لا أجد له فيه شريط فيديو لفيلم جديد قد لا يكون أحد قد سمع به أبدا فى السينما ولا فى وزارة الداخلية؟

فهل سمع أحد عن فيلم اسمه **«نداء الدم»**؟.. على أى حال إنه قصة وسيناريو وحوار ياسين إسماعيل ياسين.. وربما كان من انتاجه أيضاً.. فأى فيلم غامض لن تسمع عنه ويقفز فجأة إلى بيتك فى شريط فديو؟ لابد من أن يكون من إخراج هذا الفتى! وكيف يمكن أن يقضى المشاهد يومه من دون أن يشاهد جرائم ومطاردات هذا الشاب الذى يضحكنا والده حتى الآن فى أثناء النهار عندما تعرض أفلامه فى التلفزيون.. و «ينكد» علينا هو بالليل!.

و «نداء الدم» هذا، شىء شكسبيرى رائع جدا عن الفلاح الشاب هشام سليم الذى يسمونه فى الفيلم عواد المصرى.. ولاحظ الاسم الرمزى الذى يجعله بطلا من

التراث، يحارب الفساد ويحقق الخير والعدالة، ولكن بطريقة ياسين إسماعيل ياسين!! فهو شاب رافض متمرد قرفان من كل شيء في القرية التي يعيش فيها ومن دون سبب واضح.. ولكن هناك شرير ما في القرية يعمل لحساب شريرها في المدينة.. لابد من أن يكون حسين الشربيني.. الذي لا أدري أيضاً متى يجد الوقت ليمثل هو الآخر..

وهشام سليم الذي هو «عواد المصري» يحب أبنة عمه نورا.. ولكنه لا يستطيع الزواج بها، لأن شرير المدينة «حاطط عينه عليها».. ليه ما تعرفش؟! ربما لأنها نورا، الفلاحة البيضاء الجميلة، التي لا يوجد من نوعها في المدينة..

ويضطر هشام للهرب بنورا تحت جنح الظلام إلى المدينة، ويضطر ببساطة لقتل اثنين من أعوان الشرير.. ثم في المدينة نكتشف أنه ميكانيكي سيارات أو شيئا من هذا القبيل - لأن الأفلام والأبطال والحرامية اختلطوا كلهم في رأسي- فيلفق له الشرير (البيه) الكبير جدا «مسعد القصاص» الذي هو حسين الشربيني تهمة ما تدخله السجن ليستولى ببساطة على زوجته الفلاحة الجميلة ابنة عمه نورا.. والتي لفرط دهشتنا، توافق على أن تعيش في قصر الشرير..

وفي القرية طبعا، يموت والد الفتى البطل حزنا.. وتصاب أمه بالعمى كمدا وتمشي في شوارع القرية تطلب جرعة ماء وتصل هذه الأخبار للفتى «الشجيع» هشام سليم في السجن، فيطلق زوجته الخائنة، ثم يخرج من السجن لينتقم طبعا..

وهنا يبدأ الفيلم الحقيقي - بعدما يكون ثلاثة أرباعه قد انتهى - والذي صنعوا من أجله كل هذه الدوشة.. وهو مسألة الانتقام هذه.. فكل الأفلام فيها بطل ينتقم.. والمبرر الاجتماعي الأخلاقي الدرامي السيكولوجي التقدمي الموضوعي، هو أنه تعرض لظلم فاحش من مجتمع فاسد.. وتتصور الأفلام إنها يمكن أن تكون «محترمة» بشيء ساذج ومفتعل كهذا، لكي يحركوا كوامن الحقد والعنف والغضب عند المشاهدين.. فإذا بالبطل يرتكب نصف مليون جريمة قتل انتقاما للمشاهد نفسه الذي يدرك أنه في الواقع لا يستطيع قتل فرخة..

ولذلك، فلن نندهش حينما نجد هذا الشاب الوسيم الرقيق كريشة نعام، هشام سليم يذهب إلى القرية ليتحول إلى «رامبو» هو وابن عمه صبري عبد المنعم.. فإذا به يضرب القرية كلها وعلى رأسها العمدة شخصيا.. ويترك وراءه عشرين جثة على الأقل من دون أن يتدخل البوليس.. ولا حتى «خفير» واحد.. ثم يذهب إلى المدينة من

دون أى تدخل من وزارة الداخلية حتى ينتقم من حسين الشربينى «البيه» الكبير جدا وكل أعوانه ومن دون انزعاج من أى عسكرى على أى ناصية.. فهذا هو الجزاء العادل الذى يستحقه الأشرار من الزعيم هشام سليم «رامبو»!! وهذه هى العدالة الاجتماعية السمائية الأخلاقية السيكودرامية على طريقة ياسين اسماعيل ياسين.. الذى ترك الفيلم فيما اعتقد قبل انتهاء التصوير.. ليلحق بالفيلم التالى .

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٣٧ - ١٥/١٠/١٩٩٠.

«عائشة»..
أول فيلم يعرض حكاية بيع وشراء الأطفال!

تنتسب الأفلام، في العالم كله، لمخرجيها بإعتبار أن المخرج هو «مهندس» العملية السينمائية كلها.. وهو المسؤول عن كل مفرداتها من الألف إلى الياء منذ اختياره لفكرة الفيلم وكاتب السيناريو والمصور، إلى أن يحولها الممثلون إلى شخصيات حية على الشاشة بحيث ينسب له حتى أى خطأ يمكن أن يقع فيه أحد هذه العناصر.. والا فلماذا وافق على العمل معه من البداية؟ ولكن كان هناك دائماً، وفى مقابل هذه البديهية أيضاً، «نظام النجوم».. أى أن تبلغ شهرة النجم حدا كبيرا فيذهب الناس لمشاهدة الفيلم أصلا من أجله وربما من دون أن يعرف هؤلاء الناس حتى اسم المخرج.. وهنا قد يكون النجم - وخصوصا النجمة - هو الذى اختار المخرج نفسه مع كل العناصر الأخرى.. على الرغم من أن هذا وارد فى أى سينما تعتمد أساسا على جاذبية النجوم، إلا أنه يبلغ ذروته فى السينما المصرية وفى هذه الأيام بالذات، وحيث وصلت سطوة بعض النجوم إلى حد التحكم فى كل تفصيلات الفيلم ما دام هم يضمنون الأقبال الجماهيرى، فيتكالب عليهم المنتجون والموزعون كما هو الحال مثلا مع نموذجى عادل إمام ونادية الجندى..

الواقع أنه لا تعارض بين مسئولية المخرج عن العمل السينمائى وسيطرة النجم إذ طالما قدم الاثنان لنا عملا جيدا فى النهاية.. لأننا لن نشغل أنفسنا عند ذاك بمن سيطر على من.. فلا أحد فى الواقع ضد «نظام النجوم» فى حد ذاته طالما هو أهم عناصر الجذب الجماهيرى بالفعل، خصوصا إذا أستطاع الأثنان معاً أن يحققا بالوعى والفهم الصحيحين توظيفا مناسبا لمواهبهم وجماهيريتهم. بل أن هذا التوافق

والإنسجام بين المخرج والنجم يمكن أن يخلقا جو عمل وإبداع وفهم متبادل لابد أن تنتج عنه أفلام جيدة.. ونماذج هذه المجموعات المتجانسة عديدة جدا فى السينما العالمية.. كذلك فى السينما المصرية هناك حالات عديدة للمخرج الذى يقع فى أسر النجم أو النجمة، سواء عندما يجد أنه - أو أنها - تتوافق مع نوع الأفلام التى يريد صنعها.. أو أنها بقوتها فى العملية السينمائية يمكن أن تؤمن له ضمانات إنتاجية اوفر.. أو عندما ترى النجمة - والأمثلة كثيرة - أن مخرجا بعينه هو أفضل من يقدمها فى أحسن حالاتها!

فى فيلم «عائشة» الذى أخرجه جمال مدكور لفاتن حمامة فى عام ١٩٥٣، مثال خاص جدا لمخرج بدأ عمله السينمائى بشكل عادى جدا مع هذا النجم أو تلك النجمة، ومن دون تحديد خاص، بل طبقا لمقتضيات كل فيلم، ثم عندما عمل مع نجمة معينة لم يغيرها بعد ذلك، وإلى أن توقف تماما عن الإخراج... بل وإلى أن مات منذ سنوات قليلة..

جمال مدكور، أحد الأسماء قليلة الذيوع فى السينما المصرية، على الرغم من أنه أحد الذين بدأوا فى فترة مبكرة نسبيا وقبل أن يبدأ مخرجون أخرون أصبحوا من أهم الأساتذة الان..

اتيح لى أن اتعرف إلى جمال مدكور عن قرب من خلال بعض نشاطات السينما الثقافية والإدارية مثل لجان وزارة الثقافة مثلا التى كان يشرفنى وجيلى من الشبان - حينذاك طبعاً ! - أن يشركونا فيها أحيانا مع اساتذتنا الكبار مثل أحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وجمال مدكور الذى كان أحد الذين احترمتهم كثيرا لدماثة خلقه وتهذيبه الواضح وأخلاصه الشديد للسينما المصرية وحماسته الصادقة للعمل من اجلها بكل الأشكال التى كانت تسند إليه على الرغم من أنه كان قد توقف عن الإخراج نفسه منذ سنوات.. ولكنه - رحمه الله - كان أحد النماذج النظيفة والمحترمة الموجودة بقوة فى محاولات إصلاح السينما المصرية، وربما أكثر نشاطا وحركة منا جميعا حتى أننى كنت أسعد سعادة خاصة ومتفائلة كلما رأيته بصحبة أستاذى أحمد كامل مرسى الذى كان من جيله ومقربا منه.. وكنت أعجب بحركته الدائبة بين القاهرة والاسكندرية التى أعتقد أن كان ينتمى إليها بشكل ما، كما كنت أعجب بتهذيبه الشديد وصوته الخافت وعنايته الواضحة بمظهره.. إلى أن غاب فترة عن هذه النشاطات الثقافية التى كنا نتعلم فيها من أساتذتنا هؤلاء وعندما سألت

عنه، قيل أنه مات فى صمت ومن دون أن يهتم به أحد.. ومن دون أن تكتب عنه كلمة.. ومن دون أن يتاح له وداعنا!

المخرج جمال مدكور

جمال مدكور من جبل عظيم من رجال السينما المحترمين الذى صنعوا هذه السينما ثم رحلوا عنها فى صمت.. ولا أظن أنها قادرة على تعويضهم... ليس بالضرورة من حيث إنجازهم الفنى، ولكن وهذا الأهم بقيمهم الإنسانية الراقية وسلوكهم الشخصى والخلقى وتقاليدهم التى كانت أفضل ما تعلمناه منهم..

على الرغم من أن جمال مدكور بدأ الإخراج فى فترة مبكرة سبق بها كثيرين من مخرجينا الكبار عام ١٩٤٢، الا أن عمله السينمائى لم يستمر سوى أربعة عشر عاما فقط لم يخرج خلالها إلا ثلاثة عشر فيلما أى بمعدل أقل من فيلم واحد فى السنة.. ولكى يتوقف عن العمل عام ١٩٥٤ فى فترة مبكرة أيضاً بالنسبة لوجوده بعد ذلك فى حياتنا السينمائية خلال النشاطات الثقافية أو الإدارية التى تحدثنا عنها..

إنه مخرج يمثل إذن «حالة خاصة» بالنسبة للسينما المصرية.. وهى حالة نادرة أيضاً من حيث عدم الإقبال على فرص العمل المتاحة. ربما لا يتفوق عليه فيها سوى توفيق صالح الذى أخرج عددا أقل من الأفلام التى أخرجها جمال مدكور. ولكن التركيبة الخاصة جدا لشخصية توفيق صالح وظروف العمل خارج مصر لسنوات طويلة قد تفسر قلة أفلامه.. وهى ظروف مختلفة تماما عن ظروف جمال مدكور الذى لم يترك مصر، بل ظل حاضرا فى كل مشاكل السينما المصرية حتى وفاته.. بعدم الإخراج منذ عام ١٩٥٤.

بدأ جمال مدكور عام ١٩٤٢ بفيلم «أخيراً تزوجت» بطولة سليمان نجيب وميمى شكيب.. ثم اختفى اسمه من قوائم الأفلام ثلاث سنوات لكى يظهر مرة أخرى عام ١٩٤٥ ويكثافة مفاجئة، حيث إخرج خمسة أفلام. «الحب الأول» لمطربين ذائعين حينذاك هنا رجاء عبده وجلال حرب.. «بين نارين» لراقية إبراهيم وأنور وجدى.. «الحياة كفاح» لعقيلة راتب وأنور وجدى.. «قتلت ولدى» لأنور وجدى وزوزو ماضى.. «كازينو اللطافة» لعباس فارس وميمى شكيب.. وواضح أنه كان من نوع الأفلام الكوميدية الخفيفة التى شاعت فى العالم كله بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية..

ثم يتوقف جمال مدكور عاما، ليعود عام ١٩٤٧ بفيلم واحد فقط هو «قلبى وسيفى» لمطربين لبنانيين حققا نجاحا مدويا فى السينما المصرية بعد ذلك هما محمد البكار (اوبرالى الصوت) وصباح، التى استمرت حتى اليوم..

ثم يختفى جمال مدكور خمس سنوات كاملة - من قوائم الأفلام على الأقل- ليعود عام ١٩٥٢ بفيلمين: «الزهور الفاتنة» لفاتن حمامة.. (وهنا تكون نقطة الالتقاء الحاسمة التى تحدثت عنها فى أول هذا المقال) و«أموال اليتامى» لفاتن حمامة أيضا أمام أمينة رزق وشكرى سرحان.

ثم منذ ذلك الحين كان مقدرا لفيلمى جمال مدكور الوحيدين بعد ذلك أن يكونا من بطولة فاتن حمامة:

«عائشة» عام ١٩٥٣ مع زكى رستم وزهرة العلا.. ثم «أثار فى الرمال» أمام عماد حمدى..

كانت فاتن حمامة قد بدأت قبل سنوات قليلة ترسخ أقدامها كواحدة من جيل من الفتيات سيصبحن بعد ذلك أهم نجمات السينما المصرية كليلى مراد التى كانت قد بدأت قبلهن وتربعت علي القمة بالفعل بلونها الساحر الخاص.. ثم الجيل التالى لها من «الفتيات» الذى بدأ يشق طريقه خطوة خطوة.. فاتن حمامة.. شادية.. ماجدة..

لكن فاتن حمامة بالذات أتيح لها حظ أوفر فى كلاسيكيات الميلودراما الناجحة تماما، مع يوسف وهبى وتلميذه حسن الإمام فى مجموعة الأفلام التى كرستها بعد ذلك نموذجا للبنت المصرية البريئة التى تتعرض لكل أنواع الفواجع وتحافظ على الرغم من ذلك على القيم إلى أن تتحقق العدالة وتنصفها الأقدار من الظلم، وهو النموذج الذى قدر له خلال الأربعين سنة التالية أن يصبح النموذج الأقوى الذى تتوحد معه المرأة المصرية من بين كل نماذج المرأة كما تقدمها السينما.. وهو النموذج نفسه الذى تقدمه فاتن حمامة أيضاً فى «عائشة» وعلى نحو مثالى..

«عائشة»

نعرف من عناوين الفيلم أن جمال مدكور نفسه هو كاتب القصة والسيناريو.. أما الحوار فكتبه الشاعر صالح جودت الذى كان وثيق الصلة بالحياة السينمائية ويبدو أن له بعض المحاولات للكتابة لم تستمر، فاقتصر على تأليف بعض أغانى الأفلام.. وأن كان حواره فى «عائشة» يدهشنا بمستواه الجيد والمركز، خصوصا فى المناطق

التى تدور فى أجواء المشردين والافاقين الذين يحيطون بزكى رستم الذى يلعب شخصية «البلطجى» الفاسد الذى لا يتورع عن شيء، وهى اجواء كنا نتصور أنها بعيدة عن شاعر له إهتماماته المرفهة مثل صالح جودت..

أما التصوير، فيحمل اسم عبد العزيز فهمى، افضل مصورى السينما المصرية على الإطلاق، وأكثرهم تعبيرا عن دراما الفيلم بأقصى جماليات الإضاءة الممكنة والواعية ولذلك تبهرنا درجات الأبيض والأسود والضوء والظل وتباين اجواء الصورة بين الأحياء الشعبية والقصور. وبين الداخلى والخارجى، فى ذلك الوقت المبكر نسبيا - عام ١٩٥٣ - بالنسبة لإدراك جماليات التصوير فى الفيلم المصرى، أو على الأقل بالنسبة للقدرة أو الرغبة فى تنفيذها حتى فى حالة إدراكها..

ما كان مبكرا أيضاً بالنسبة لتاريخ فيلم **«عائشة»** هو إهتمام جمال مدكور بعنصر الموسيقى التصويرية الذى اسنده لمحمد حسن الشجاعى الذى كان واحدا من القلائل الذين يستخدمون الأساليب العلمية فى تأليف موسيقى الأفلام ومحاولة توظيفها دراميا، وفى وقت كان الشائع فيه والأسهل هو تركيب موسيقى أجنبية متوافرة فى الاسطوانات، أو السطو على «التيمات» الكلاسيكية المكررة..

يقودنا هذا إلى الرقص والغناء اللذين كانا حتمية لابد منها حتى فى فيلم اقرب إلى التراجيديا القاسية.. ولعل هذا الأمر كان المبرر لتخفيف جرعة الكآبة.. وما أسهل «تدبير» موقف فى السيناريو لحشر هذا أو ذاك.. فعندما تذهب فاتن حمامة لقضاء عدة أيام فى «العزبة» الريفية التى يملكها عبد العزيز أحمد الرجل الطيب الذى تبناها (لا بد من أن نكون لاحظنا أن كل شخصية طيبة فى أى فيلم مصرى لابد من أن يكون «بك» أو «باشا» ثرى، حتى لو لم نكن نعرف ما هى صناعته أو مصدر ثرائه بالضبط، ولكنه فى كل الأحوال لابد من أن يملك «عزبة» فى الريف). وهناك تجئ الفرصة المناسبة لتقديم أغنية للفلاحين وهو يجمعون محصول العنب، وحيث يبدو الفلاحون سعداء جدا وتبدو الفلاحات فى منتهى الجمال والاناقة، ولا شىء يشغلهم إلا الغناء ولكن أغنية العنب فى فيلم «عائشة» ليست من تأليف صالح جودت الشاعر مؤلف الحوار.. وإنما من تأليف عبد العزيز أحمد ممثل دور «البك» نفسه.. واللحن الجميل فعلا هو لعلى فراج الذى كان واحدا من ابرز ملحنى هذا النوع من الأغانى الخفيفة المرحة.. والأغنية يتقاسمها صوتا فلاح وفلاحة.. ولكن بينما تظهر المطربة القديمة عصمت عبد العليم بنفسها لتغنى بصوتها، نسمع صوت

محمد قنديل المميز الذى لا تخطئه إذن، ولكن على صورة الراقص الشاب حينذاك على رضا الذى ترجع محاولاته فى السينما ممثلا وراقصا إلى زمن بعيد، وقبل أن يتحول بعد ذلك إلى الإخراج فى قليل من الأفلام.. وهى مسألة - الغناء بالدوبلاج على صورة ممثل آخر - تكررت كثيرا مع محمد قنديل الذى كانوا يأخذون منه صوته الجميل القوى فقط (لأن تكوينه الجسدى، فيما يبدو، كان يوحى على الرغم من كل هذه الرقة والعذوبة) بأنه مصارع!

ثم هناك رقصتان أيضاً ما اسهل تدبير مناسبة لهما.. أحداهما من ببا إبراهيم.. والثانية من مى مدور.. وهو اسم لم يتردد كثيراً بين راقصات السينما المصرية..

فى فيلم «عائشة»، تخطف خطفا بين اسماء الممثلين الصغار اسم محمد نبيه الذى أصبح مخرجا فى السينما والتلفزيون بعد ذلك ولا زال حتى الآن.. وإن لم نستطع اكتشافه إطلاقا بين شخصيات الفيلم لأنه كان فيما يبدو من مجموعة أفراد عصابة زكى رستم، فضاع فى الزحام..

هناك دوران مهمان جدا فى الفيلم لا نتعرف إلى اسمى من لعبهما.. أحدهما ممثل جيد فعلا قام بدور شقيق عائشة الأكبر الذى ورث عن أبيه زكى رستم كل أصول التشرد والبلطجة إلى أن لقى حتفه تحت عجلات سيارة بعد عملية نشل قام بها فكانت وفاته سببا فى توبة أبيه ورجوعه إلى الله.. ولابد - من خلال أهمية ترتيب الأسماء فى عناوين الفيلم - أن اسمه فاروق على. أما الممثل الآخر، والذى أعتقد أنه فؤاد جعفر، فلقد لعب دور الفتى الوسيم الذى تقع فاتن حمامة فى حبه.. وقد فعل، وفعلوا معه، كل ما يمكن فعله.. كتبوا له مشاهد غرام و«تسبيل» عيون أمام فاتن حمامة شخصيا.. وجعلوا مهنته «دكتور» وهى المهنة المحترمة رقم واحد فى سينما تلك الأيام.. والبسوه عددا هائلا من البدل الأنيقة.. ومع ذلك فشل فشلا ذريعا فى أن يقنع احدا، ولم تقم له قائمة بعد ذلك لأن الشىء الوحيد الذى كان ينقصه هو «القبول» الذى هو أهم من «التمثيل» نفسه.. ويكفى أن نذكر مثلا على ذلك وهو عمر الشريف الذى ظهر مع فاتن حمامه نفسها لأول مرة فى العالم التالى مباشرة - ١٩٥٤ - فى **«صراع فى الوادى»** ولم تكن له علاقة بالتمثيل أيضاً، ولكنه كان يملك هذا «الحضور» الخرافى الذى أطلقه بعد ذلك إلى السينما العالمية نفسها.. فالتمثيل أمام فاتن حمامة إذا لا يكفى وحده لصنع نجم!

«عائشة» بعد ذلك هى «عيشة».. الفتاة الصغيرة الأقرب إلى الطفلة التى تهيم على

وجهها فى الشوارع من حى القلعة الشعبى الفقير الذى تعيش فيه، إلى ميدان الأوبرا لكى تبيع «أوراق اليانصيب» التى يجبرها أبوها المجرم السكير الفاسد على بيعها مع أخويها،، ثم يستولى على القروش القليلة التى يجمعونها ليسكر بها.. وهو نموذج لاباء كثيرين مازال موجودا فى الواقع.. وبالتحديد فى هذا «العالم السفلى» لمدينة القاهرة الذى يقترب منه الفيلم كثيرا، ولكن على نحو ميلودرامى مختلف عن رؤية مخرجين آخرين مثل صلاح أبو سيف وعاطف سالم مثلا..

وميزة هذه الأفلام القديمة إنها تعيدنا إلى بعض الملامح القديمة لحياتنا فى الخمسينيات أو الأربعينيات وكوثائق بالصورة والمعلومة لزمان مضى ولم يبق منه شيء..

فى هذا الفيلم مثلا، لا نرى «الاوبرا» الجميلة التى احترقت وميدانها الفسيح فقط.. وإنما نرى «كازينو اوبرا» المواجه لها أيضاً، والذى كان أحد أهم مراكز اللقاء لاغنياء وأعيان وفنانى تلك الفترة.. وحيث تبيع فاتن حمامة أو «عائشة» ورقة يانصيب للثرى الأمثل عبد العزيز أحمد، فتربح الورقة خمسة الاف جنيه.. فيمنحها خمسة وعشرين جنيها مكافأة لها، تعود بها إلى البيت فرحة، فإذا بأبيها زكى رستم، أو «مدبولى الافاق» الذى يلعب «الثلاث ورقات» ينتزعها منها ليسكر بها وسط اعتراضات أمها الطيبة فردوس محمد التى تعمل «دلالة» (أى تبيع بعض الملابس فى البيوت) والتى تقف طوال الفيلم كعنصر الخير والمقاومة الوحيد لزوجها الشرير..

نتعرف من هذا الفيلم إلى بعض ملامح العالم السفلى الذى يمارس فيه من لفظهم المجتمع وأسقطهم من حسابه، كل أشكال التحايل، فمدبولى هذا يجند ابناءه الثلاثة – حتى البنت – للطواف فى شوارع القاهرة لبيع أوراق اليانصيب.. وينصب هو نفسه مع بعض اعوانه من المجرمين الصغار مصيدة «الثلاث ورقات» و «البخت الامريكانى» لالتقاط فلوس القرويين والصعايدة من أركان الشوارع.. و «المطواة» هى لغة التخاطب السريع بين هؤلاء، حيث لابد من القوة لمجرد البقاء حيا.. والصبية الصغار يلعبون كل أشكال القمار على أرض الشارع ليعدوا انفسهم ليكونوا جيل المجرمين الصاعد.. وهو اقوى اجزاء الفيلم الذى يقدمه جمال مدكور بجرأة واقعية قبل أن ينجرف كالعادة إلى عالم الأغنياء حيث تموع كل الأشياء وتنقلب إلى الميلودراما الفجة وغرائب القدر.. فلقد كان «النفس القصير» فى مواجهة مشاكل الواقع المصرى الحقيقية وبرؤية ناضجة. هو احد عيوب السينما المصرية الرئيسية..

قليل من الواقع فقط فى البداية، ثم الهرب إلى الخيال و «البخت» والحظ العاثر، والقاء كل المسؤولية على الأقدار الظالمة.. التى لا تحسمها فى النهاية إلا عدالة السماء!

إن الثرى الأمثل عبد العزيز أحمد - أو يحيى بك طاهر - الذى يجلس طوال الوقت فى كازينو اوبرا ليحل مشاكل البشر - من دون أن نراه يمارس أى عمل طوال الفيلم - يكتشف بالمصادفة أن هذه الفتاة التعسة عائشة التى تبيع ورق اليانصيب، هى نسخة طبق الأصل من ابنته التى ماتت فى حادث سيارة منذ أربع سنوات - فيعطف عليها ويحبها.. ثم يقرر أن يعقد اعجب صفقة يمكن أن يتصورها بشر: أن يشتريها من أبيها؟! ولأن الأب زكى رستم هو نذل بالسليقة، فإنه يوافق على الفور مقابل راتب شهرى ثابت..

تنتقل «عائشة» إلى حياة القصور لترفل فى النعيم.. ويأتى لها أبوها الجديد بمدرسة تعلمها كل شىء من الصفر. وفى مشهد ما نكتشف إنها تعلمت قراءة الشعر.. وفى المشهد التالى مباشرة تكون قد حصلت على الشهادة الابتدائية.. ثم فى المشهد الثالث تكون قد التحقت بالمدارس الثانوية.

فى هذه الأثناء.. يكون الأب الشرير زكى رستم قد ابتز الأب الطيب بما يكفى.. فهو يسحب منه الفلوس باستمرار لينفقها فى «الخمارة» بينما تقضى عيشة أوقاتها السعيدة فى «العزبة» حيث تغنى الفلاحات الأنيقات - وتقول عيشة لمدرستها عزيزة حلمى فى براءة.

- «شايفة الجماعة دول سعدا ازاى يا أبلة؟»

- فتجيب «الأبلة» بملائكية: «الرضا والقناعة أهم أسباب السعادة!»

ثم لأن فاتن حمامة هى نجمة الفيلم ولابد أن تكون لها صديقة، فإن صديقتها التقليدية هى زهرة العلا، وزميلتها فى المدرسة. وأخوها هو الطبيب الفخم الذى يحب فاتن. ولكى تتحقق كل عناصر الميلودراما، فهى تخفى عنها أصلها الوضيع. وبأنها ليست ابنة الثرى الأمثل كما يظنون.. ولكن أمها «الدلالة» فردوس محمد تذهب بالمصادفة لتبيع بعض الأشياء فى بيت هذه العائلة، من بين كل بيوت القاهرة؟ لماذا لكى تراها ابنتها فاتن حمامة بالطبع فتتنكر كل منهما علاقتها بالاخرى.

وتذرف دموع السيدات المشاهدات فى الصالة، وهو الموقف الذى تكرر فى ألف فيلم مصرى على الأقل.. ولكن الحقيقة لابد أن تنكشف أيضاً.. فترفض أم الشاب

الثرى زواجه من البنت الفقيرة القادمة من «البيئة الواطية».. إلى أن يتدخل القدر لاصلاح كل شيء.. فالأب الشرير زكى الخارج من السجن إلى «الخمارة» مباشرة يأتيه خبر وفاة ابنه تحت عجلات سيارة بينما هو مستغرق جدا فى تأمل تفاصيل جسد راقصة.. فيتوب فورا إلى الله ويبكى ندما على كل ما اقترفت يداه، ولا يترك سجادة الصلاة فى المسجد المجاور.. وهنا تكون الفرصة مناسبة لأن يذهب إليه الجميع ليعيدوه إلى الحياة من جديد.. وتوافق السيدة الثرية فجأة على زواج ابنته عيشة من ابنها ما دام الرجل قد تاب.. وتتم النهاية السعيدة حيث تختفى كل المشاكل بقليل من الدموع فقط...

ولكن كيف تغير كل شيء من النقيض إلى النقيض؟؟ اسألوا هؤلاء الناس الطيبين «بتوع زمان» غفر الله لهم.. ولنا جميعا..

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٣٦ - ٨/١٠/١٩٩٠.

صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو(٣)
«رد قلبى»
ثورة يوليو.. من وجهة نظر «الأميرة آنجى»!

على الرغم من أن **«رد قلبى»** هو أشهر الأفلام التى تنسب إلى ثورة ٢٣ تموز (يوليو)، باعتباره فيلماً يروى جانباً من الظروف التي كانت سائدة في مصر قبل الثورة، فإننا سوف ندهش حين نكتشف أنه لم يكن أول الأفلام المصرية التى تحدثت عن هذه الثورة فى حينها، بل تأخر خمس سنوات كاملة، فلم يخرج إلى الناس إلا عام ١٩٥٧ وبعدما كانت الأوضاع الجديدة قد استقرت تماماً وبحيث بدت روايته كأنها حكاية من الماضى.. ولكن «المدى الاجتماعى» الذى أحدثته الثورة والمتمثل فى قلب كل شىء فى مصر وعلى المستويات السياسية والاقتصادية والعلاقات الاجتماعية كافة، كان مازال مستمراً،، بل وفى ذروته، خصوصاً بعدما وقع فعلاً حدث قومى خطير حشد الأمة العربية كلها خلف مصر وعبد الناصر، هو العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، من هنا أتصور أن الحاجة تجددت مرة أخرى للحديث عن ثورة ٢٣ تموز (يوليو) بعد خمس سنوات كاملة من قيامها وكنوع من «التمسك» بها.. فضلاً عن السبب الفنى الذى يساق عادة، وهو أن الأحداث التاريخية المهمة لا يمكن التعبير عنها فى حينها إلا إعلامياً، أى بالانطباعات الفورية.. إنما صوغ عمل فنى – روائى أو سينمائى – عن هذه الأحداث يحتاج بالضرورة إلى فترة هضم أو تأمل يبتعد فيها الفنان بعض الشىء عن الحدث..

إن تأثيرات ثورة تموز «يوليو» على السينما المصرية كانت أسبق من «رد قلبى» وإلى حد «رد الفعل» المباشرة فى عام الثورة نفسه ١٩٥٢.

والمدهش أن أحداً لم يحاول رصد أفلام هذا العام الحاسم فى تاريخ مصر بل والمنطقة العربية كلها، ليرى كيف كانت حال السينما المصرية عندما قامت الثورة أو نوع الموضوعات التي كانت تشغل نفسها بها.. مع أن قوائم الأفلام متاحة للجميع، والمراجعة السريعة لعناوين الأفلام المصرية ضرورية جداً لفهم انعكاسات حدث كبير مثل ثورة تموز (يوليو) على السينما المصرية، من خلال نوع الأفلام الذى كان سائداً.. ثم كيف «تسللت» تأثيرات الثورة تدريجياً إلى هذه السينما السائدة عاماً بعد عام وعلى استحياء. إما إيمانا بقضايا الثورة وشعاراتها المدوية حينذاك، وإما لمجرد النفاق التقليدى من صانعى الأفلام للنظام السائد..

سينما الخمسينيات

إن عناوين أفلام عام ١٩٥٢ وبعض أسماء نجومها تكفى لمعرفة نوع السينما ونوع الموضوعات التى كانت تقدمها لجمهورها حين «فاجأتها» ثورة تموز (يوليو). فمن بين ٥٨ فيلماً تم عرضها فى ذلك العام تلفتنا العناوين التالية كمجرد نماذج لا نزعم أننا نختارها من واقع الذاكرة الفعلية لمضمونها:

– «الحب بهدلة»: للمطرب الذى كان ذائعاً حين ذاك محمد أمين والراقصة هدى شمس الدين و«المضحك» الشاب الجديد إسماعيل ياسين، وفى مرحلة البحث والتجريب للمخرج صلاح أبو سيف قبل أن يصبح أكثر مخرجينا اهتماماً بالبعد الاجتماعى الصحيح فى الواقع المصرى..

– «بيت النتاش»: شادية وإسماعيل ياسين وشرفنطح.. والمخرج حسن حلمى.

– «غضب الوالدين»: شادية ومحسن سرحان وأمينة رزق.. والميلودراما التقليدية لحسن الإمام.

– «الهوا مالوش دوا»: شادية وكمال الشناوى وإسماعيل ياسين.. والمخرج يوسف معلوف.

– «شمشون ولبلب»: سراج منير هو شمشون القوى الذى يتغلب عليه شكوكو الذى هو «لبلب»، الصعلوك الضعيف الذى ينتصر بذكائه وشجاعته المجردة، والمطربة حورية حسن هى الفتاة موضوع الصراع، والمخرج هو سيف الدين شوكت..

– «بمبة»: والذى لا أعرف حتى طريقة نطقه وهل هو بالباء المفتوحة أو المضمومة – وهناك فرق فى التعبير الشعبى المصرى – وحيث البطلان هما حسين الفار

وسلطان الجزار وكانا نجمين من نجوم النكتة الشعبية و«القافية»، ولم تكن لهما علاقة بالسينما، ولذلك أعتقد أن تجربتهما لم تتكرر بعد ذلك.. والمخرج هو محسن سابو الذى لم تتكرر تجربته فى الإخراج بعد ذلك فى حدود علمي..

– «شم النسيم» لسميرة أحمد وحسن فايق وشكوكو والمخرج فرنتشو..

– «حلال عليك»: إسماعيل ياسين والياس مؤدب، الكوميدى اللبنانى الذى كان منتشراً فى السينما المصرية في الخمسينيات بلهجته الشامية التي أصبحت جزءاً أساسياً من الكوميديا المصرية، وبقوامه «السمين»، وبعد تجربة بشارة واكيم اللبنانى أيضاً.. ثم الراقصة هدى شمس الدين والمخرج عيسى كرامة..

– «ادينى عقلك» لإسماعيل ياسين وزمردة، وممثلة اسمها «هند» فقط.. لا ندرى إذا ما كانت هى هند رستم نفسها أم «هند» أخرى.. ولكن اللافت أن المخرج هو أحمد كامل مرسى الذى يبدو أنه كان فى مرحلة البحث والتجريب هو أيضاً قبل الاستقرار على مشاكل الأسرة والبيت المصرى.

ولكننا نكتشف فى هذا العام نفسه ١٩٥٢، بعض المحاولات الجادة عند محمد كريم فى «زينب» لراقية إبراهيم ويحيى شاهين، وهو فيلمه الثانى الناطق بعد فيلمه الأول الصامت عن قصة محمد حسين هيكل المشهورة التى تعتبر أول «رواية» بالمعني العلمى فى الأدب المصرى.

ثم في العام نفسه يقترب صلاح أبو سيف لأول مرة، وربما على استحياء أيضاً، من مشكلة الفوارق الطبقية بين سكان حى الزمالك الراقى وحى بولاق الشعبى الفقير اللذين يفصل بينهما مجرد «كوبرى» على النيل، من خلال مغامرة فريد شوقى العامل اليدوى الفقير للقفز عبر هذا الجسر إلى طبقة ليست طبقته مع ثرية عابثة.

ويقدم يوسف شاهين الشاب العائد من دراسته للسينما فى أميركا، بعد فيلمه الأول «بابا أمين»، تجربته الفنية الثانية «المهرج الكبير» ليوسف وهبى وفاتن حمامة، وفيها ملامح أسلوب جديد فى التعبير السينمائى تتأكد فى أفلامه بعد ذلك..

ولا نعتقد أن الأشهر الخمسة الباقية فى عام ١٩٥٢ بعد قيام الثورة فى تموز (يوليو) كانت كافية لاحداث أى تحول فى مجرى السينما المألوفة.. ولكننا نلاحظ على الرغم من ذلك ما لا يمكن إغفاله من الأفلام الجادة أو ذات الاتجاه الوطنى التي لا ندرى على وجه اليقين هل تم إنتاجها كانعكاس سريع للتيار القومى الواعى الذى فجره هذا الحدث الكبير، أم إنه كان قد بدأ التحضير له من قبله، لأن فيلماً عن

الزعيم الوطنى مصطفى كامل أخرجه أحمد بدرخان وعرض فى العام نفسه يبدو مخالفاً لنوع الأفلام الذى ذكرناه فى النماذج السابقة، وهذا ما ينطبق على فيلم «يسقط الاستعمار» الذى أخرجه ومثله حسين صدقى.. بل أن هناك فيلماً فى العام نفسه أيضاً أخرجه نيازى مصطفى بعنوان **«من أين لك هذا»**. لا ندرى ما إذا كانت له علاقة بالقانون المشهور الذى كان مطلوباً دائماً أن يحاسب بعض الأثرياء الفاسدين عن مصدر ثرواتهم، أم أنه عن قصة أخرى تماماً قد لا تكون لها أى علاقة والذى يحسم هذا هو أن تكون نسخ هذه الأفلام متاحة لنا لكى نراجعها، ومن خلال أرشيف قومى للسينما المصرية بالمعنى العلمى الصحيح، وهو ما ليس موجوداً بالطبع.

المضامين القومية

فاذا ما حاولنا من خلال قوائم الأفلام فقط – وهى كل المتاح أمام أى باحث – أن نرصد انعكاسات ثورة تموز (يوليو) على السينما فيما قبل «رد قلبى» نفسه.. فسوف نكتشف أن أفلاما أخرى سبقته فى تناول موضوعات قومية واجتماعية، لها صلة ما بالوعى الذى فجرته الثورة .

فى عام ١٩٥٣، أخرج نيازى مصطفى «أرض الأبطال» لكوكا وجمال فارس .

فى عام ١٩٥٤، أخرج يوسف شاهين «صراع فى الوادى» لفاتن حمامة وعمر الشريف الذى لمس صراع الاقطاع مع الفلاحين بشكل ما ..

وفى عام ١٩٥٥، جاء أول اقتحام مباشر لقصة ثورة تموز «يوليو» وحتمية قيامها فى فيلم «الله معنا» الذى كتبه احسان عبد القدوس وأخرجه أحمد بدرخان لفاتن حمامة وماجدة وعماد حمدى .

وفى العام نفسه كان العنوان مباشرا فى فيلم «ضحايا الاقطاع» الذى أخرجه مصطفى كمال البدوى – وهو أسم جديد لم يتكرر بعد ذلك – ومثلته سميحة توفيق وزينب صدقى ومحمد توفيق .

ولم يفت السينما الكوميدية فى العام نفسه أن تستثمر الحدث نفسه والتفاف الشعب حول الجيش الذى قام بالثورة، ولكن على طريقتها الخاصة فى «اسماعيل ياسين فى الجيش».. الذى كان استثمارا لنجاح سلسلة سابقة من الأفلام التى تضع أسم اسماعيل ياسين فى هذا الموقع أو ذاك.. صحيح أنها كانت قد بدأت من قبل،

ولكن مع قيام الثورة كان لابد من الذهاب به طبعاًإلى الجيش ..

وفى عام ١٩٥٦ كان فيلم «أرضنا الخضراء» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين لماجده وشكرى سرحان والذى لم يكن بعيداً عن الروح التى أطلقتها ثورة تموز (يوليو) فى التعاطف مع الفلاحين ضد الاقطاع.. بينما يقترب فيلم «شياطين الجو» لنيازى مصطفى من موجة تمجيد مقاتلى القوات المسلحة فى فروعهم المختلفة – الطيران هذه المرة – باستخدام نجوم المغامرات التقليدين – أحمد رمزى وشكرى سرحان فى هذا الفيلم ومن دون تعمق حقيقى لبطولة المقاتلين وإنما لمجرد تحويل أجواء المغامرات و «الشقاوة» المألوفة فى هذا النوع من الأفلام إلى الجيش أو البحرية أو الطيران بدلا من أن «يغامروا» فى الفراغ وبلا مقابل ..

وبعد خمس سنوات من الثورة. وفى عام ٥٧، تجئ إحدى محاولات السينما المصرية النادرة للاقتراب من قضية فلسطين فى فيلم كمال الشيخ «أرض السلام» لفاتن حمامة وعمر الشريف.. وهى محاولة لا يمكن تقييمها بمقاييسنا الفنية الآن، ولكن يكفيها شرف الاقتراب من قضية العرب المحورية التى كانت شرارة لثورة تموز (يوليو) نفسها. بشكل ما ..

وبينما يقتحم عز الدين ذو الفقار معركة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ بشكل مباشر، وبعد عام واحد من وقوعها، فى فيلم «بور سعيد» المدينة الباسلة التى أصبحت رمزا للمقاومة، يكون كل ما تستطيعه السينما الكوميدية هو أن تتملق المقاتلين بطريقتها الخاصة بوضع اسماعيل ياسين هذه المرة فى الأسطول، ولمجرد أن يرتدى «المضحك المحبوب» لدى الجماهير بشكل كاسح، زى رجال البحرية، وتظل القصة هى القصة.. والفكاهة هى الفكاهة البلهاء نفسها .

ويبقى من أفلام ١٩٥٧ الجادة قبل «رد قلبى» واحد من أفضل محاولات صلاح أبو سيف المبكرة للحديث بالسينما عن مشاكل الواقع المصرى. وارجاعها إلى العنصرين الاجتماعى والاقتصادى وهما الأقرب إلى الصحة.. وهو فيلم «الفتوة» حيث معركة فريد شوقى ضد كبار تجار الفاكهة فى سوق الخضروات الشهير فى «روض الفرج» الذى يعتبرونه «معدة القاهرة» لا تدور فى الفراغ وانما يرجعها صلاح أبو سيف، بوعى اجتماعى ناضج، إلى علاقات الاستغلال والاحتكار من أجل رفع الاسعار وتحقيق الأرباح الطائلة لحساب حلقات مغلقة متصلة، تبدأ من البائع الصغير فى السوق وتتصاعد إلى مصالح متبادلة بين كبار التجار المحتكرين

وأصحاب النفوذ من الأعيان الذين ليسوا بعيدين تماما عن سيطرة الملك نفسه ..

إلى أن يجئ **«رد قلبى»** الذى لم يكن مجرد أنعكاس قريب أو بعيد الصلة لثورة تموز (يوليو) ومنهجها الاجتماعى الجديد، وإنما هو يروى مباشرة علاقتها بشخصيات أبطاله وقصصهم الخاصة.. بل هو يجعل منهم بشكل ما بعض صناع هذه الثورة، حتى أصبح شائعاً مثلا أن شخصية الضابط التى مثلها الراحل كمال ياسين، ترمز لعبد الناصر نفسه ..

وليس هذا السبب فقط فى أن «رد قلبى» ما زال - بعد ٣٨ عاما - هو أشهر الأفلام التى تنسب لثورة تموز (يوليو) على الرغم من تأخره خمس سنوات عن قيامها وعلى الرغم من المحاولات التى سبقته فى الأقتراب من هذه الثورة كما ذكرنا - وانما هناك عدة أسباب شكلية أخرى، لعل أهمها أنه كان أحد الأفلام الأولى فى السينما المصرية التى بدأت فى تجربة بعض التقنيات الجديدة حينذاك فى السينما العالمية فهو بالألوان.. والاخطر من هذا «بالسينما سكوب».. وأجواء الحدائق والقصور الفخمة التى تدور فيها أحداثة كانت مناسبة تماما لذلك.. وكان طبيعيا أن تحشد له أمكانات انتاجية ضخمة وتنفيذ متقن إلى حد كبير، فضلا عن حشد النجوم الكبار الذى توافر له: شكرى سرحان.. مريم فخر الدين.. أحمد مظهر.. هند رستم.. صلاح نو الفقار.. حسين رياض.. فردوس محمد.. زهرة العلا.. ثم رشدى أباظة الذى كان لا يزال وجها جديداً حينذاك ..

وما يتميز به «رد قلبى» بشكل خاص هو أن قصته كانت ليوسف السباعى.. وأن مخرجه هو عز الدين نو الفقار.. والاثنان كانا من ضباط الجيش الذين تابعا قيام الثورة بشكل ما من خلال زملائهم الذين نفذوها فعلا.. ثم هما من بين عدد كبير من ضباط الجيش الذين تركوه بعد قيام الثورة بقليل أو كثير ليتفرغوا للحياة الفنية..

فنحن هنا إذن أمام عمل عن ثورة قام بها ضباط.. ومن وجهة نظر كاتب ومخرج كل منهما ضابط سابق، ولذلك فليس غريباً أن تكون أجواء الفيلم كلها تقريبا محصورة فى نطاق هذه الشخصيات.. فالبطل شكرى سرحان هو ضابط جيش.. وشقيقه صلاح نو الفقار ضابط شرطة.. -وهى مهنته الحقيقية فى الواقع- قبل أن يحترف التمثيل ليلحق بأخيه عز الدين نو الفقار ضابط الجيش السابق، وبأخيه الآخر محمود نو الفقار المخرج والممثل ..

والمدهش أن الفيلم الذى يروى قصة ثورة تموز (يوليو) من خلال الضباط الذين

صنعوه عن الضباط الذين قاموا بها، يقدم القصة كلها من وجهة نظر الفوارق الطبقية التى كانت سائدة قبل الثورة والتى حتمت قيامها، ولكن بعد تحويل كل ذلك إلى مواقف ميلودرامية فاجعة متتالية وليس خلال صراعات اجتماعية واقعية لمجموع العمال والفلاحين وإنما اختار بستانيا أو «جناينى».. وهى مهنة أنيقة جدا وارستقراطية لا علاقة لها فى الواقع بالفلاحة ولا بالأرض الحقيقية، فقد اختار يوسف السباعى لفلاحه الفقير هذا، أن يعمل فى الحدائق الضخمة، بعد ذلك يدور حول قصة حب الأميرة «انجى» ابنة هذا الأمير – تلعب شخصيتها مريم فخر الدين بتكوينها الارستقراطي الجميل، وهى نفسها كممثلة، من أصل مجرى فيما أعتقد– لشكرى سرحان الذى هو ابن هذا «الجناينى» الفقير الذى يعمل فى قصر والدها.. فمن بين كل الشبان الارستقراطيين الذين يمكن أن تصادفهم فى حياتهم الراقية هذه!! لا تقع انجى الا فى حب هذا الشاب الفقير ابن الفلاح، والذى يرى يوسف السباعى – الضابط – أنه لا يكون جديراً بها إلا بأن يصبح ضابطاً فى الجيش ليتجاوز طبقته ..

قصة حب

فإذا كنا نعود هنا إلى قصة الحب التقليدية بين بنت الباشا وسائق سيارة ابيها، وهى الحدوتة التى استهلكتها السينما المصرية مئات المرات منذ عهد ليلى مراد وأنور وجدى، فإن «العنصر العسكرى» فقط هو الذى يضيف اليها هنا أبعاداً جديدة متفقة مع الأحداث، فمن وجهة نظر الضابطين يوسف السباعى وعز الدين ذو الفقار، يكون الفقير ابن الفلاح المعدم جديراً بالأميرة التركية الجميلة سليلة الأسرة المالكة، فى حال التحاقه بالكلية الحربية، وتخرجه منها ضابطاً بالجيش.. بل أن ما نراه فى «رد قلبى» هو أن الأميرة انجى هى التى تتلهف على الضابط الشاب وتهيم به حباً على الرغم من كل الضغوط التى تتعرض لها من أخيها المرفه المغرور، أحمد مظهر الذى ينهاها عن هذا الحب إلى حد إطلاق الرصاص على الضابط ابن «الجناينى» الذى تتركز فيه كل صفات النبلاء والفرسان ..

وهذه فيما اعتقد هى الرؤية الشخصية للضابط المؤلف يوسف السباعى.. التى وافقت بعد ذلك هوى الضابط المخرج عز الدين ذو الفقار.. وربما – وأقول ربما – كان هذا أيضاً هو حلمهما الشخصى كابنين للطبقة الوسطى التى ترى من حقها أن

تقفز إلى الطبقات الأعلى -حتى لو كانت العائلة الملكية نفسها- ومن خلال وقوع فتياتها الجميلات فى حب الضابط.. فضلا عن أن قصة الحب بين الضابط على والأميرة الجميلة أنجى هى محور الفيلم فى الواقع وليست الفوارق الطبقية البشعة قبل الثورة.. فهى قصة رومانسية تماما بالمعنى الذى كان شائعاً عن روايات يوسف السباعى وسينما عز الدين ذو الفقار معاً ..

ولذلك فنحن نجد أن حلم الجناينى الفقير حسين رياض الذى يعيش له، هو أن يصبح أبنه على ضابطاً فى الجيش بأى شكل ومهما كانت التضحيات المادية.. حيث كان معروفا أن المهن الراقية فى قمة المجتمع المصرى فى ذلك الحين كانت مغلقة على أبناء الأثرياء والاقطاعيين لأن تكاليف الدراسة باهظة.. ولضمان احتفاظ مرفق مهم كهذا بالدماء الزرقاء النبيلة.. فالفيلم ينطلق من جزئية صحيحة فعلا حيث لم يكن ممكنا لجمال عبد الناصر نفسه أن يلتحق بالكلية الحربية، وهو ابن موظف البريد الفقير، الا بالوساطة الشخصية القوية لأحد «النافذين» فى ذلك الحين.. ولكن لم تكن دوافع عبد الناصر بالتأكيد هى قصة حب لأميرة ارستقراطية كما هى حال البطل فى «رد قلبى» الذى أصبحت مشكلته هى كيف يفوز بالأميرة انجى فقط ..

فالصراع فى الفيلم كله يدور حول هذه العلاقة بين أسرة ارستقراطية، وأسرة البستانى الذى يرعى لها حدائقها الشاسعة.. والصراع الطبقى، محصور فى هذه النقطة، والشعب المصرى كله غائب بالكامل عن لقطة واحدة فى الفيلم.. وكل طموح الأب الفقير الذى هو حسين رياض أن يرى ابنه شكرى سرحان يتخرج ضابطاً فى الجيش.. ولكنه طموح يبدو مبالغاً فيه إلى حد ما، حين يطمح أيضاً إلى أن يصبح ابنه الآخر صلاح ذو الفقار ضابطاً فى البوليس.. فهى محاولة تسلق مدهشة عند الطبقات الشعبية المطحونة بأن تضمن السلطة من جناحيها: الجيش والبوليس معاً.. وهذا هو مفهوم صناع الفيلم لحل هذه الطبقات المطحونة لكل مشاكلها: ضابط لكل أسرة !.

الأعجب من ذلك هو الرفق الشديد الذى يتعامل به يوسف السباعى مع الأسرة المالكة.. فهو يقدم ابنتها الأميرة انجى كملاك جميل ظريف لا يمانع فى حب أبناء الفقراء! بل أنها تضحى من أجلهم وتجابه كل ضغوط أهلها المتوحشين من أجل حبيبها! فليس كل النبلاء فاسدين ولا أشرارا اذن.. ومقابل أحمد مظهر المغرور الشرس، هناك أخته مريم فخر الدين الوديعة المتواضعة، وهى مقولة صحيحة فى

أساسها، ولكن لماذا هذا الانتقاء بالذات لأميرة ظريفة تحب ضابطاً فقيراً على الرغم من ندرة النموذج ؟.

ومع ذلك.. فلعلنا نسئ الظن بالفيلم.. وقد لا يكون هذا الموقف من التعاطف مع الأميرة التى أحبت الضابط وضحت من أجله إلى النهاية راجعاً بالضرورة لتعاطف مع طبقتها نفسها، بل ربما هى مجرد مبالغة فى تقدير شخصية الضابط الذى لابد من أن تقع فى حبه كل امرأة تصادفه.. فهناك فتاة وحيدة فى الفيلم هى زهرة العلا -ابنة عم صلاح ذو الفقار- الابن الآخر للجناينى الفقير والذى تحبه بوله هى الأخرى من دون أن يعيرها التفاتة، وتحتمل سخرية واهانة بالغة وإلى ما قبل النهاية بقليل.. ولا يمكن أن تكون مصادفة أنه هو أيضاً يزهو «بالبدلة الميرى» بنجومها اللامعة وإن كان ضابط شرطة هذه المرة.. فلعلها نزعة شخصية ما، تسلطت على صانعى الفيلم حتى يفترضا أن على كل النساء أن يهمن حبا بالضباط.. بدليل أن المرأة الأخرى الوحيدة فى الفيلم خارج اطار هذه العائلة هى الراقصة كريمة(هند رستم) بكل جاذبيتها وأنوثتها الطاغية تقع فى حب شكرى سرحان بمجرد أن دخل «الكباريه» الذى ترقص فيه.. وعلى الرغم من أنه الوحيد المؤدب والخجول الذى لم يغازلها، فلقد أحبته حبا طاغيا وكأنه أول رجل صادفها فى الكباريه أو فى حياتها كلها. ليدخلنا الفيلم فى قصة ميلودرامية فرعية لاعلاقة لها بالأحداث سوى زيادة عدد النساء اللاتى يقعن فى حب هذا الضابط الوسيم، بينما تكون الأحداث الحاسمة التى مهدت فعلا لتكوين تنظيم الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة فعلا بعد ذلك، مثل حرب فلسطين ومأساة الذخيرة الفاسدة عام ١٩٤٨، مجرد لقطات عابرة يهتف بعدها الضابط الوطنى سليمان (كمال ياسين) بحسرة على الشهداء الذين ماتوا غدراً: «ما فيش واحد يخلص البلد من الخونة؟» ..

فيقول له زميله شكرى سرحان: «فيه يا سليمان.. انت!» .

وتكون هذه العبارة الخاطفة هى ما أوحى للناس بأن شخصية «سليمان» هذه مقصود بها عبد الناصر.. ونتأكد بعد ذلك بان الضابط على شكرى سرحان كان من الضباط الأحرار بنص حوار الفيلم نفسه.. حين يقول له صديقة الضابط سليمان: «أنت دلوقتى من الاحرار يا على»! ثم يضع الجميع أيديهم على المصحف فى لقطة شهيرة ليقسموا على تحرير الوطن من الخونة والعملاء وليقوموا بالثورة فعلا فى ٢٣ تموز (يوليو) ولتحاصر الدبابات قصر الملك.. ولينهار الأمير اسماعيل والد الأميرة

انجي تحت دوى التظاهرات.. بينما يطلق اخوها الشرس الأمير علاء (أحمد مظهر) الرصاص على الراديو الذى يذيع أخبار الثورة.. ثم تصل الميلودراما إلى قمة سذاجتها حين يسترد الأب الجنايني المشلول (حسين رياض) النطق، حين يسمع التظاهرات فيهتف معها: تحيا مصر !.

ويجئ مشهد الختام «الجميل» رومانسياً ناعما بالشكل الوحيد الذى يرى به يوسف السباعى أهم أحداث مصر.. فلجنة المصادرة التى تذهب إلى قصر الأميرة انجي للاستيلاء على محتويات قصرها، وبينها مصادفة الضابط على الذى تحبه شخصيا وليس أى ضابط أخر ؟!

وتتقدم الأميرة بكل نبل وشموخ وطواعية من حبيبها الضابط بعلبة فيها جواهرها وتقول :

– «أدى صيغتى كلها فى العلبة دى!» .

وبين جواهر الأميرة، يجد الضابط هديته لها وهى ما زالت تحتفظ بها على الرغم من كل شىء.. وعلى الرغم من أنه أحد هؤلاء «الأوغاد» الذين ثاروا على طبقتها كلها ليجردوها من مصاغها ..

ولكنها – أى الأميرة – مازالت تحبه.. وكان هذا هو ما تسعى اليه ثورة تموز (يوليو) فى النهاية؟! أو هذا ما بدا فى فيلم صنعه اثنان من الضباط تصوروا انهما يرويان قصة زملائهم الذين صنعوا الثورة فعلا.. انما الذين صنعوا الثورة صنعوها لأسباب أخرى بالتاكيد.. أسباب أكثر جدية من تلك التى يحكيها فيلم الألوان والسينما سكوب «رد قلبى» !.

– مجلة «فن» السنة ٣ – العدد ٣٢ – ١٩٩١/٩/١٠.

«انتصار الشباب» .. متعة لم تتكرر
فيلم يعرض جانبا واقعيا من حياة اسمهان وفريد الأطرش

تركت أسمهان في أرشيف السينما.. فيلمين فقط هما **«إنتصار الشباب»** مع شقيقها فريد الأطرش. و**«غرام وإنتقام»** مع يوسف وهبي. ولكن القدر كان قاسيا مع هذه المطربة الساحرة الصوت، التي رحلت في أوج شبابها وعطائها الفني، فكان رحيلها المبكر خسارة مؤكدة للفن. في فيلم «إنتصار الشباب» الذي جمع بين فريد الأطرش وشقيقته اسمهان، جانب واقعي من قصة حياتهما الحقيقية، عندما وصلا إلى مصر هاربين من بلاد الشام بحثا عن فرصة للعمل في مجال الفن، وهما من أسرة ذات نفوذ في جبل العرب تمنعها التقاليد من إنخراط ابنائها. وبناتها طبعاً، في أي نشاط فني.. في ذلك الوقت. هذا المدخل الواقعي لقصة الفيلم، يمهد لرحلة البحث عن الشهرة، وهي لا تختلف عن الحكايات المماثلة في الأفلام القديمة التي يتولى بطولتها المطربون والمطربات، وتزخر بالاستعراضات الغنائية الراقصة التي كانت سائدة في السينما في مطلع الأربعينيات.

وفي مجال السينما.. فإن اسمهان كانت جميلة جدا بمقاييس الصورة.. وجهها الرقيق النحيف «المسحوب» أقرب إلى الشحوب الجميل المناسب للفتاة التي تحب وتبكي وتتعذب وتذوب في عواطفها.. حتى لو كانت شخصيتها الحقيقية - كما قرأنا - تنطق بغير ذلك من قوة وسحر غامض وتأثير خطير على من حولها.. ولكن ما كان يبدو على الشاشة من هذين الفيلمين أن هذا الوجه الجميل الأقرب إلى الشحوب الخادع كان وجها مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة، بالسحر الغامض في عيني أسمهان و «الخال» الشهير على يمين

ذقنها.. بحيث لا ندرى كيف لم تتكرر تجربة ظهور اسمهان فى السينما كثيرا. وعلى الرغم من أن قدراتها التمثيلية كانت محدودة جدا، إلا أن هذا لم يكن عائقا على الإطلاق فى تلك الأيام ليحول دون ظهور ولمعان ممثلة جديدة... فمعظم ممثلات تلك الفترة - وربما حتى الآن - لم تكن لهن علاقة بالتمثيل.. خصوصا بالنسبة للمطربات.. حيث كانت السينما تتلهف على أى صوت جميل جديد لكى تستغله فى الأفلام، وحيث كانت كل مطربات السينما بلا استثناء ممثلات رديئات جدا - أو جامدات ومتخشبات على الأقل - فى بداية عملهن في السينما.. ثم بدأن يكتسبن الخبرة والمرونة والجاذبية بعد ذلك، إلى حد أن اصبحن أساطير سينمائية اقوى حتى من الممثلات المحترفات.. ولكن لعل ظروف حياة اسمهان الخاصة المملوءة بالأسرار والمغامرات، ثم موتها المفاجئ المبكر فى حادث سيارة وهى فى قمة شبابها وتألقها على كل مستوى، هو الذى عجل بهذه الخسارة الفاجعة التى لم يتوقعها احد. لموهبة خارقة من مواهب الغناء العربى، كانت يمكن فى تقديرى أن تضيف الكثير للفيلم الغنائى المصرى كما أضاف بعد ذلك شقيقها فريد الأطرش الذى ظهر معها أول مرة فى فيلم واحد هو «انتصار الشباب» عام ١٩٤١، لولا أن قصف القدر هذه الزهرة الجميلة فجأة، قبل حتى أن تتفتح أوراقها كاملة، وبمجرد إن انتهت من تصوير فيلمها الثانى، «غرام وإنتقام» أمام يوسف وهبى عام ١٩٤٤...

فريد الأطرش وشقيقته فى القاهرة

ويمكن أن يقال أن تاريخ السينما المصرية فى بداياته الأولى قد ارتبط كثيرا بالمغنيات.. وضمن عناصر أخرى بالطبع، ومنذ أول فيلم روائي طويل **«ليلى»** عام ١٩٢٧ كان الفيلم المصرى قد بدأ يبحث عن مغنيات يسند إليهن البطولة فى محاولة لجذب جماهيره، ويضع فى الوقت نفسه تقاليده الأولى وهى تقاليد غنائية ميلودرامية فى الأساس...

عندما جاء هذان الفنانان الشابان الموهوبان إلى اقصى حد: فريد الأطرش وشقيقته اسمهان من جبل الدروز فى سوريا هاربين بفنهما من تقاليد عائلتهما الجبلية المتزمتة - عائلة الأطرش امراء الجبل - لم يكن أمامهما مثل فنانين عرب كثيرين، وبالذات من الشام.. سوى القاهرة.

وفى أيام الفن والصعلكة الصعبة الأولى عمل فريد أولا مطربا فى الصالات الليلية

التى كانت المجال الوحيد حينذاك لاكتشاف المواهب الغنائية والاستعراضية.. والمدهش أن القاهرة كانت تعج حينذاك - الثلاثينيات والاربعينيات - بحياة فنية نشطة وغنية وتسمح باكتشاف مثل هذه المواهب.. واصبحت تخلو منها الآن على الرغم من كل التقدم المذهل المزعوم... ويكفى أن فريد الأطرش نفسه تم اكتشافه كمغنى صغير فى صالة بديعة مصابنى..!

لا اعرف الكثير عن بدايات اسمهان نفسها التى لابد من أن موقفها كان اصعب من شقيقها حيث تحول التقاليد الشرقية المتخلفة - وما زالت دون تجربة موهبتها فى أى مجال، إلا من خلال محاذير عدة، ولا بد ان تكون بطلة أو شهيدة إذا تمكنت من اجتيازها وفرض موهبتها بشكل أو بآخر ! واعتقد أن فى قصة «انتصار الشباب» نفسها الكثير من قصة فريد واسمهان الحقيقية كما سنرى بعد قليل..

سينما المطربات

فى عام ١٩٤١ نفسه مثل فريد الأطرش للسينما **«أحلام الشباب»** أمام مديحة يسرى الذى أخرجه كمال سليم بعد عامين فقط من إخراجه لفيلم «العزيمة» كما شارك شقيقته أسمهان بطولة «انتصار الشباب» الذى أخرجه أحمد بدر خان.. ولكن دون أن ندرى بالتحديد أي الفيلمين سبق الآخر بمعنى هل مثل فريد أولا ثم استطاع انتزاع الفرصة لشقيقته.. أم العكس.. ولم تظهر أسمهان فى السينما - على الرغم من كل مؤهلاتها التى تحدثنا عنها - لثلاث سنوات كاملة بعد ذلك.. ثم عادت عام ١٩٤٤ فى فيلم **«غرام وانتقام»** مع يوسف وهبى وغيابها لثلاث سنوات يظل لغزا من الغاز هذه الشخصية الأسطورية.. فهل كانت هى العازفة - وسط حياتها الصاخبة الأخرى - عن العمل فى السينما؟.. أم أن السينما هى التى ابتعدت عنها لعدم صلاحيتها.. ولو أنه احتمال مشكوك فيه بمقاييس سينما تلك الأيام التى كانت ترحب بمواهب أقل منها بكثير..

الذى حدث لفريد الأطرش على أى حال، هو أنه انطلق من فيلم إلى فيلم وبنجاح كبير جعله يبقى على الشاشة ولسنوات طويلة مدرسة خاصة أو «أسلوبا» مميزا من أساليب الفيلم الغنائى.. وعلى الرغم من المنافسة الكبيرة التى كان عليه أن يخوضها أمام مطربين أقوياء، وهى منافسة لم تكن أقل شراسة مما كان علي اسمهان أن تواجهها فى تجربتها القصيرة.. فالسينما المصرية نشأت نشأة مثيرة للدهشة بين

أيدى السيدات القويات اللاتى صنعن لها الكثير فى بداياتها الصعبة. فبعد خمس سنوات فقط من أول فيلم مصرى، مثلت المطربة نادرة **«انشودة الفؤاد»** الذى كان أول فيلم غنائى وأخرجه ماريو فولبى عام ١٩٣٢.. وبعدها بعام واحد انفجرت القنبلة الغنائية التى كان مقدرا لها أن تضع كثيرا من أسس الفيلم الغنائى بعد ذلك، حيث ظهر عبد الوهاب أول مرة على الشاشة فى **«الوردة البيضاء»** الذى أخرجه محمد كريم.. واستمر تيار النجمات المغنيات فى السينما من دون أن يتوقف..

منيرة المهدية التى كانت متربعة على عرش الغناء قبل أم كلثوم دخلت مجال السينما عام ١٩٣٥ بفيلم اسمه **«الغندورة»** الذى أخرجه ماريو فولبى.. وفى العام نفسه قدم عبد الوهاب فى فيلمه الثانى **«دموع الحب»** مطربة أخرى ذائعة هى «نجاة على» التى سموا بعد ذلك نجاة (الصغيرة) تمييزا لها عن نجاة (الكبيرة) هذه!

فى عام ١٩٣٦ ظهرت موهبة مهمة أخرى هى أم كلثوم الممثلة فى أول أفلامها **«وداد»** الذى أخرجه مخرج المانى من الخبراء الأجانب فى استديو مصر هو فريتز كرامب.. بينما أعادت نادرة تجربة أول فيلم غنائى مصرى **«انشودة الفؤاد»** ولكن فى «انشودة الراديو» هذه المرة - وكانت الإذاعة المصرية فى بداياتها كاختراع جديد - وأخرجه اجنبى آخر هو توليو كياريني.. ودخلت مطربة ثالثة مجال السينما لأول مرة هى عقيلة راتب فى فيلم **«اليد السوداء»** الذى أخرجه ابتكمان الصغير - وهو اسم يعنى أنه كان هناك ابتكمان كبير - وفى عام ١٩٣٩ قدم كمال سليم المطربة رجاء عبده أول مرة فى فيلم «وراء الستار» ولتمثل أمام عبد الوهاب شخصيا بعد ذلك فى فيلم «ممنوع الحب». ولكى تعيش حتى الآن بأغنية اسطورية هى «البوسطجية اشتكوا».. ثم ظهرت المطربة «ملك» فى **«العودة إلى الريف»** الذى أخرجه أحمد كامل مرسى عام ١٩٣٩، وكانت مطربة قوية من لون خاص ومنافس لأم كلثوم وإلى حد أن انشأت مسرحا غنائيا يحمل اسم «اوبرا ملك»..

كانت تلك المجموعة أبرز مطربات السينما القويات قبل ظهور اسمهان، التى كان عليها أن تفرض اسمها بينهن، وباستثناء أم كلثوم، يمكن القول إنها فى فيلمين فقط استطاعت أن تحفظ لهذا الاسم الخلود حتى الآن. ليس لتفوقها عليهن كممثلة، وإنما لتفرد صوتها وأغانيها القليلة بمزاياها الاستثنائية التى تحدثنا عنها..

لكن كان مقدرا أن يكون عام ١٩٤١ الذى قدمت فيه اسمهان أول أفلامها مع اخيها فريد الأطراش، عاما حاسما فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى.. فهو العام

الذى ظهرت فيه اسطورة أخرى هى ليلى مراد فى أول أفلامها **«ليلى بنت الريف»** الذى قدمها فيه توجو مزاحى كأجمل اكتشافاته.. ولكن بينما قصفت يد الموت القاسية زهرة اسمهان قبل حتى أن تشهد ربيعها الذى تستحقه، كانت الأقدار رحيمة بالغناء فى الفيلم المصرى الذى عاشت ليلى مراد لتثريه وتملأة سحرا وجمالا ما زال يمتعنا حتى الآن على الرغم من اعتزالها منذ سنوات!

بدرخان.. وفكرة فيلم

واضح أن أحمد بدرخان عندما أراد أن يقدم اسمهان وفريد الأطرش فى **«انتصار الشباب»**.. كان يفكر فى تقدم قصتهما الفعلية كمغن ومغنية شقيقين جاءا من بلدهما سوريا فى ظروف صعبة ليبحثا عن فرصة لموهبتهما فى القاهرة التى كانت أبوابها مفتوحة دائما للمواهب الغنائية التى لا تجد فرصتها الحقيقية للتألق إلا فيها.. ويعهد بدرخان بهذه الفكرة البسيطة لزميلة عمر جميعى ليكتب لها السيناريو.. وعمر نفسه هو مخرج كبير فى تلك الفترة.. أما الحوار فيكتبه بديع خيرى الذى كان أهم كاتب كوميدى في المسرح مع نجيب الريحانى أو فى السينما قبل ظهور ابو السعود الإبيارى.. ويقوم بناء الفيلم كما هى العادة فى أفلام المطربين – وحتى الآن – على إحاطة المطرب أو المطربة الجديدة بأكثر حشد من ممثلى الكوميديا لتغطية ضعف المطرب أو المطربة فى الأداء، وبحيث يحمل الآخرون عبء الفيلم لضمان نجاحه....

نلاحظ أن المونتاج فى «انتصار الشباب» يقوم به المخرج الكبير هنرى بركات قبل أن يتحول إلى الإخراج... وهكذا نكتشف أن المونتاج كان المدرسة التى قدمت عددا من أهم مخرجينا مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ.. بينما يقوم بالتصوير فاركاش فى الفترة التى كان فيها معظم الفنيين من الأجانب!

أنور وجدى يفوز بالبطلة

يقدم الفيلم أنور وجدى فى دور الفتى العاشق.فقد كان لابد من شاب لتنسج قصة الحب التى لابد منها فى كل فيلم، والتى تعرقلها بالطبع بعض المشاكل الميلودرامية الساذجة التى تخصص فيها كاتب السيناريو عمر جميعى حتى فى أفلامه الخاصة مثل **«الأب»** و **«الأم»**، فإذا اضفنا إلى ذلك، الجانب الكوميدى الذى

تكفل به بشارة واكيم صاحب الكبارية الذى يعمل فيه المغنيان الشابان واصدقاؤهما فريق الفنانين الصعاليك الثلاثة: حسن فايق وحسن كامل وفؤاد شفيق، ثم مارى منيب صاحبة البيت الشرسة التى يسكن عندها هؤلاء التعساء جميعا. وإذا اضفنا أيضاً المفارقات الضاحكة التى تنشأ من علاقة هذه الاطراف كلها، فضلا عن عنصر الغناء الساحر والاستعراضات، تكون قد اكتملت كل عناصر النجاح للفيلم..

فى المشهد الأول مباشرة نرى اسمهان وأخاها فريد الأطرش قادمين إلى مصر على سطح مركب من الشام.. وبينما تبدى اسمهان الحزينة قلقها من هذه النقلة الحاسمة فى حياتهما إلى بلد أخر وإلى مستقبل مجهول.. يطمئنها اخوها «وحيد» - وهو الآسم الذى اصبح مفضلا لفريد الأطرش فى معظم أفلامه التالية - إلى أن مصر بلد مضياف يفتح صدره لكل العرب «دى بلد كل شرقى» وإنها لن تحس فيه بأى غربة..

فى محطة طنطا فى طريقهما إلى القاهرة يلتقيان فى القطار بابن البلد المصرى عبد الفتاح القصرى الذى يرحب بهما ويطمئنهما إلى أنه لن يتركهما فى القاهرة حتى يجد لهما حجرة فى منزل «أم اسماعيل» فى الحى الشعبى.. وهذا نموذج مصرى صادق تماما يمكن أن يصادفه أى غريب فى أى محطة فعلا.. ولكن المدهش أن عبد الفتاة القصرى نفسه بعد هذين المشهدين يختفى من الفيلم تماما وكان ظهوره فى الفيلم كان من باب المجاملة فقط!

فى بيت أم إسماعيل - مارى منيب - نكتشف سيدة شعبية تبدو شرسة فى البداية ثم نكتشف كالعادة إنها طيبة القلب جدا ومن السهل خداعها.. ولكن مشكلتها هى أن مستأجرى أحد حجرات البيت هم الثلاثى «جوز ولوز وبندق».. أى فؤاد شفيق وحسن فايق وحسن كامل الذين يدعون أنهم فنانون شعبيون يلقون المونولوجات هنا أو هناك ولكن لا يجدون الفرصة.. وبالتالى لا يجدون المال ليدفعوا إيجار الحجرة المتراكم ولا يجدون حتى قوت يومهم، ومن التكوين الجسدى للثلاثة: الضخم جدا حسن فايق بضحكته العبيطة الجميلة جدا، حسن كامل القزم الضئيل الذى يقع على الأرض من دون مناسبة، ثم المتوسط فؤاد شفيق الذى يدعى أنه العقل المفكر لهؤلاء.. نكتشف أن الفيلم يقيم بناءه الكوميدى على هذا التناقض الشكلى من ناحية، ثم على فكرة الفنان الصعلوك الذى لا يجد قوت يومه، ومشاكساته الظريفة مع صاحبة البيت الشرسة سواء كانت مارى منيب أو زينات صدقى بعد ذلك.. وهى

من أهم أساليب الاضحاك الأساسية فى الفيلم الكوميدى، وهى الأرضية التى يقوم عليها نجاح المطرب بعد أيام الشقاء الأولى، تمهيدا لأن يصل إلى قمة الثراء بعد ذلك فلا ينسى رفاق الفقر والتعاسة وإنما يسعد الجميع معا فى وفاء عظيم.. وهى فكرة تلقى ترحيبا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه، وتكررت كثيرا فى الأفلام الغنائية من فريد الأطرش إلى عبد الحليم حافظ!

فريد واسمهان.. اكتشاف جديد!

يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف عن موهبة فريد الأطرش واسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك.. ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته:

«صون الخدود فى شبابك عن دموع العين..

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود.. إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة.. ولكن لا يتورع الفيلم، وبجرأة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام، عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات! وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا.. ويبقى دور البطلة.. وهنا نجد اسمهان تغنى أيضاً فى حجرتها وبصوتها الجميل الحزين:

«ياليالى البشر يا احلى الأمانى.. أين أنت الآن من هول هوانى!»

ثم تبكى وكأنها قادمة اصلا من بلدها مملوءة بالاحزان.. وهنا يتطوع فؤاد شفيق أو المونولوجست «جوز» بالذهاب إلى كبارية بشارة واكيم أو بشارة الغندقلى ليقدم له الاكتشافين الجديدين.. وعلى أن يعمل هو أيضاً وزميلاه فى «الثلاثى» فى صفقة واحدة.. وهنا يسخر الفيلم بذكاءه من نوع الاستعراضات التى كانت شائعة حينذاك ومن مجرد اسمائها: «دلعنى يا بسبس».. و «يا حلو يامدوخنى»..

لحسن الحظ يكون الخواجة بشارة يبحث عن مغنية جديدة بعدما تركته الست «بهيه أرنب» فيعرض العمل على وحيد واخته نادية معا.. ويستعرض أمامهما اجور المغنيات واسماءهن الغريبة.. «فشفيقة الدينامو» بدأت بستة جنيهات فى الشهر ووصلت إلى اربعين «ونعيمة السوسته» بدأت بأربعة وانتهت بعشرين ! وهى مبالغ كبيرة جدا فى بداية الأربعينيات ومع اشتعال الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٣٩

إلى ١٩٤٥.. وهذا هو نوع الفنون الهابطة الذى يمكن أن تقدمه فى هذه الظروف راقصات مثل «عقيلة عصاعيصو» و «بهية فوكس تروت».. وهو جو حقيقى كان سائدا فى ملاهى القاهرة عاصره كاتب الحوار بديع خيرى..

يقبل فريد الأطرش العمل مغنيا فى كباريه بشارة واكيم الذى قدم نموذجا صادقا جدا لرجل الملاهى الليلية الشرس المستغل الذى لايهمه إلا الربح على حساب أى شيء.. بينما ترفض اسمهان تماما فكرة أن يحترف أخوها نفسه الغناء بإعتباره ضد التقاليد.. ولكن ظروفها التعيسة تجبرها هى نفسها على الغناء فى الكبارية.. حيث يتردد بالطبع أنور وجدى الشاب العابث الثرى - من دون أن نعرف بالطبع مصدر ثروته إلا كونه عاطلا بالوراثة - والذى فى مشهد عابر نسمع أمه تلح عليه بالزواج من أجل الاستقرار.. ولكنه يبدو متفرغا تماما للعمل الوحيد الذى نراه يمارسه كل ليلة بانتظام.. وهو السهر فى الكباريه والانفاق ببذخ على «الارتستات» ثم على اصدقائه العاطلين مثله ومنهم عبد السلام النابلسى!

حين تغنى اسمهان اغنيتها الجميلة وسط باقة من الراقصات الأنيقات

يا بدع الورد يا جمال الورد.. من سحر الوصف قالوه على الخد».

يقع الشاب الثرى محيى الذى هو أنور وجدى فى حب المغنية الجديدة على الفور.. فيكلف الجرسون الذى هو «قواد» فى الوقت نفسه - وهو محمود إسماعيل الذى أصبح مؤلفا ومخرجا بعد ذلك - باستدعائها لقضاء السهرة معه كما تعود... ولكن المغنية الشريفة «بنت الناس» ترفض باباء وشمم.. وتعيد إلى الثرى الأمثل باقة الورد التى أرسلها لها.. فيجن جنون الشاب بالطبع ويزداد تمسكا بها لأنها أول «أرتست» ترفضه وتلقنه درسا فى الشرف والأخلاق!

لكن صاحب الكبارية الخواجة بشارة الذى لا يقيم وزنا لأى أخلاق، يخشى أن يفقد افضل زبائنه.. فيثور على فريد الأطرش الذى يتصور أن اخته جاءت لتغنى فقط لا لتجالس زبائن الصالة.. فيلقى فى وجهه ثائرا بهذه الحكمة البليغة والواقعية: «مقطف تراب على صوت اختك.. ومقطفين دبش على فنك».. ثم يطرد الجميع من العمل فى الكبارية!

يحس الشاب الثرى بتأنيب الضمير لأنه تسبب من حيث لا يقصد فى قطع عيش الفتاة التى بدا يحبها فعلا.. فيأمر بشارة بأن يعيدها للعمل.. بينما يواصل رفض الحاح أمه الاستقراطية على تزويجه «نازك هانم بنت رؤوف باشا.. جمال وأخلاق

ومال!»

ويتواصل نادية – اسمهان – اغانيها المليئة بالشجن !

الشمس غابت أنوارها.. والكون بقى فى ضلام الليل

والدنيا سكتت أطيارها.. وكان غناها شجى وجميل...»

بينما يرد عليها أخوها وحيد فى «دويتو» محاولا أن يعيد إليها تفاؤلها بالحياة والمستقبل:

«بعد الغروب الشروق.. والليل وراه النهار..

والبال مسيرة يروق.. لو انشغل واحتار..»

الآن.. أين اصبح ممكنا أن نجد مثل هذه الكلمات الراقية، الشديدة التركيز والبساطة فى الوقت نفسه.. لو تغاضينا حتى عن الأصوات الجميلة القوية كصوتى اسمهان وفريد الأطرش.. اليس من حقنا أن نتحسر كلما شاهدنا هذه الأفلام القديمة التى كنا نصنعها من نصف قرن؟

كالعادة وكما قلت من قبل مرارا، لابد لكل ثرى من «عزبة» فى الريف.. وأنور وجدى بعدما اتضحت نواياه الشريفة، يدعو اسمهان وشقيقها لقضاء عدة إيام فى ضيعته الفخمة فى الريف.. لا لشىء إلا لتكون هناك مناسبة لرؤية «نوع» الفلاحين والجواميس.. ثم لكى تغنى اسمهان وفريد «دويتو» آخر من أجمل أغانى العمل فى أفلامنا، حيث نرى مركبا فى النيل، وفلاحين يعملون بجد فى حقولهم... ومع هذه الكلمات التى تشجع قيمة العمل:

«ايدى فى ايدك تسير.. والمولى راعيها..»

«لية تشتكى ارضنا.. والنيل ساجيها»

ثم نعود إلى خط الفيلم الاصلى الذى يغرقة كاتب السيناريو عمر جميعى فى الميلودراما المألوفة.. فانور وجدى يعرض على أمه الارستقراطية فكرة الزواج من اسمهان المغنية فترفض بعنف، وتطلق صيحتها المدوية حسرة على ابناء «البيوتات»:

– «يادى الشرف العظيم.. احنا عيلتنا تناسب واحد مغنواتى.. فينك يا باشا! ليه يا ربى الجرسة والهتايك دى؟».. ثم تقرر حرمان ابنها كالعادة من الميراث!

لكن الشاب المحب المخلص يتحدى التقاليد ويتزوج المغنية التى تثبت أنها «أشرف من الشرف ذاته»، فتضحى بحبها عندما تحس بأنها سوف تفسد العلاقة المقدسة بين الأم وابنها، فتأخذ «هدومها» وترحل .. وتدلهم الأمور كلها مرة أحدة: فالخواجة

بشارة يطرد الجميع مرة أخرى من الكبارية، ويتفرق كل فى ناحية.. ولكن فريد الأطرش يتعرف إلى المخرج الكبير «طه طه عبده طه» الذى يعلب دوره استفان روستى.. وهناك تحبه أخته «روحية خالد» التى قابلته بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة ! فيقدمة لمدير الإذاعة.. فيغنى فى الراديو ويسمعه الجميع وينجح بالطبع.. ثم تجرى كل الأمور بسرعة شديدة جدا وتتغير من حال إلى حال تمهيدا للنهايات السعيدة لكل الأطراف..

فريد يتزوج ويستأجر شقة فى الزمالك ويصبح قادرا على تنفيذ حلمه بإقامة استعراض كبير من تلحينه وغنائة على المسرح.. والثلاثى الفكاهى يقنع الخواجة بشارة الانتهازى بتقديم هذه الاستعراض على مسرحه.. والأم الارستقراطية لانور وجدى تسمع بالمصادفة اسمهان وهى تحكى تضحيتها بحبها حتى لا تفسد علاقته بامه.. فتعرف أنها بنت «كويسة» على الرغم من إنها «ارتيست» وتبارك عودتهما لبيت الزوجية من جديد.. فلا يبقى إذن إلا أن نستمتع نحن بالاستعراض الكبير الذى لا بد أن تنتهى به أفلام فريد الأطرش.. ووسط أجواء حالمة من الغناء والموسيقى الساحرة نسمع فريد الأطرش وأسمهان معا لآخر مرة.. فهما لم يتلقيا بعد ذلك لأن المقادير كانت تدبر لهما شيئا آخر أوقف قبل الآوان ثنائيا خالدا فى الموسيقى والغناء كان يمكن أن يقدم الكثير لو لم تذبل هذه الوردة الجميلة اسمهان حتى قبل أن تشهد الربيع.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤٢ - ١٩٩٠/١١/١٩.

فى ثانى.. وآخر أفلامها قبل وفاتها الحقيقية
« غرام وإنتقام »
مأساة اسمهان.. لحن لم يتم !

بعد «**انتصار الشباب**» أول أفلام اسمهان مع شقيقها فريد الأطرش، كان فيلمها الثانى عام ١٩٤٤ هو «**غرام وانتقام**» الذى كتبه ومثله وأخرجه يوسف وهبى، وجاء موتها الفاجع المفاجئ قبل أن يتم تصويره وهى عائدة فى سيارتها من مصيف رأس البر حيث سقطت بها السيارة فى إحدى الترع الريفية.. فرأى يوسف وهبى بذكاء كبير أن يستغل هذا الحدث الفاجع الذى كان له دوى كبير لدى جمهور أسمهان الذى لم يكد يبهره صوتها الخارق وشخصيتها الساحرة والغموض الكبير الذى أحاط بها فى المجتمع المصرى فى تلك الأيام، ليس على المستوى العاطفى فقط بل وعلى المستوى السياسى بعلاقاتها العديدة، حتى فقدها . فأراد يوسف وهبى بمنطق قد يكون فنيا ودراميا لا يستطيع أن يلومه عليه أحد، أن يضيف هذه المأساة الحقيقية إلى فيلمه الذى فقد بطلته اللامعة قبل أن ينتهى تصويره.. وأتصور أنه أدخل لقطات اضافية بحيث أصبحت قصة المطربة سهير سلطان التى هى بطلة الفيلم، هى قصة اسمهان نفسها. وحتى يصبح التطابق شديدا ومحكما بين القصتين ختم العبقرى يوسف وهبى الفيلم بمشهد يعزف فيه لحنا على الكمان، وعندما يسألونه : ما اسم هذه القطعة الجميلة ؟ يقول : «اسمها سهير.. لحن لم يتم».. وكأنه يقول : «اسمهان.. لحن لم يتم !»

يحمل «غرام وانتقام» فى البداية اسم «شركة مصر للتمثيل والسينما»، وتحتها «ستديو مصر» وهى المؤسسة المصرية الضخمة التى أسسها رائد الاقتصاد

المصرى طلعت حرب قبل ذلك بتسع سنوات فقط (أى فى عام ١٩٣٥) وما زالت قائمة حتى الآن على الرغم من كل التخريب الذى لحق بمؤسسات السينما المصرية.. ثم يكون يوسف وهبى أكبر الأسماء فى المسرح والسينما فى ذلك الحين «جنتلمان» بما يكفى ليبدأ أول أسماء الفيلم «بفقيدة الفن.. اسمهان» حتى قبل اسمه هو شخصيا.. لأنه من الواضح أنها كانت قد رحلت قبل اعداد الفيلم للعرض، فرأى أنه لابد من تكريمها، بل وباضافة بعض المشاهد التى تعيد رواية مأساتها ايضا .

لا يكتب يوسف وهبى فى عناوين الفيلم أسم مؤلف القصة أو السيناريو او الحوار.. وإنما يكتفى فى نهاية هذه العناوين بنسبة كل شىء إلى نفسه كالعادة : «اقتباس وتمثيل وإخراج» ومن دون أن يحدد لنا اسم العمل الأصلى الذى تم اقتباسه، وان كان واضحا أن الفكرة أجنبية وشائعة.. فكرة المرأة التى تنتقم من قاتل زوجها بإيقاعه فى حبها.. ولكنها عندما تقترب منه أكثر تكتشف جوانب الحب والخير فيه ومدى براءته فى مواجهة نذالة زوجها الذى كانت مخدوعة فيه..

أما عن بقية عناصر الفيلم الفنية الأخرى التى هى جزء مهم. من هذه الدراسات التى نعيد فيها تأمل ماضى السينما المصرية وكيف كانت الأمور، فهى تكشف مثلا عن أن المونتاج قام به صلاح أبو سيف الذى كان أحد أهم العاملين فى قسم المونتاج فى ستديو مصر فى ذلك الحين، ومعه وفيقة أبو جبل التى كانت أول سيدة مصرية تعمل فى المونتاج. أما التصوير فلسامى بريل.. بينما مهندس المناظر هو ولى الدين سامح الذى كان من رواد الديكور السينمائى قبل أن يتحول إلى إخراج بعض الأفلام هو الآخر ..

أغانى الفيلم

فى فيلم تلعب بطولته اسمهان لابد أن يكون للأغانى شأن كبير.. بل ربما تكون القصة نفسها مجرد غطاء لهذه الأغانى، ولذلك يعهد يوسف وهبى بتأليفها لثلاثة من كبار شعراء الأغنية السينمائية : أحمد رامى الذى كتب ثلاثا من أغانى الفيلم الست : «ليالى الأنس».. «أيها النائم».. «مواكب العز».. وبيرم التونسى الذى كتب «أنا اللى استاهل» بينما كتب مأمون الشناوى «امتى حتعرف امتى» و «يامين يقوللى قهوة»..

أما ألحان **«غرام وانتقام»** التى هى من أجمل أغانى السينما المصرية وأخلدها حتي الآن. فلقد لحن فريد الأطرش أجملها على الأطلاق «ليالى الأنس فى فيينا»

وأغنية «يا مين يقوللى قهوة»، بينما لحن رياض السنباطى «مواكب العز» الذى تم الغاؤه للأسف الشديد من كل نسخ الفيلم بعد ثورة ١٩٥٢ .

أما لحن السنباطى الثانى فهو لقصيدة «أيها النائم» لأحمد رامى.. بينما لحن محمد القصبجي الأغنية المغرقة فى الحزن «أنا اللى أستاهل كل اللى يجرى لى» اضافة لأغنية شديدة المرح والجمال «امتى حتعرف امتى انى بحبك أنت».. تأكيدا لعبقرية هذا القصبجى المظلوم الذى لا أدرى كيف لم ينل ما يستحقه من الاشادة بين الملحنين الكبار، فهذا لحن سابق لعصره ولا يقل سحرا عن لحنه الخالد لليلى مراد «أنا قلبى دليلى»..

الموسيقى التصويرية كانت لمحمد حسن الشجاعى الذى كان من أوائل العاملين فى مجال تأليف موسيقى الأفلام وبأسلوب كلاسيكى كان معروفا به، وهو يبدو مناسبا فى «غرام وأنتقام» أكثر من أى فيلم آخر، حيث أن بطله «الموسيقار جمال حمدى ـ يوسف وهبى ـ هو عازف كما يؤكد طوال الوقت انه درس فى «ارقى معاهد باريس» بل ويعزف بنفسه أكثر من مرة فى الفيلم عزفا خاطئا بالطبع !

مساعدا المخرج يوسف وهبى، هما عبد العليم خطاب الذى عرفناه ممثلا بعد ذلك، وله في الأربعينيات عدة محاولات للإخراج، وجورج بندلى وهو أجنبى لم نسمع به بعد ذلك ..

وعلى الرغم من أننا لا نقرأ اسم حسن الإمام الذى كان أحد تلاميذ يوسف وهبى فى المسرح والسينما، الا أنه فى لقاء معه قبل أن يرحل، قال أنه كان أحد مساعدى يوسف وهبى الصغار فى هذا الفيلم، وأنه ظهر أيضا فى المشهد الختامى للفيلم فكان أحد الشابين اللذين يحملان جثمان اسمهان من السيارة.. وهو الذى يخبر يوسف وهبى بموتها فى حادث السيارة ..

مغنية لا تعوض

يبدأ الفيلم فى مستشفى الأمراض العقلية حيث يحدث مديرها منسى فهمى بعض الصحافيين عن أحد مرضاه وما أدى به إلى الجنون فيقول : «وقضى على هذا الحال سنين.. وهو مريض.. وهو مريض هادىء الطبع.. متأنق فى ملبسه لكنه عايش فى الماضى.. ولا يدرك أى شىء عن الحاضر.. بيقضى أيامه ولياليه فى تأليف قطع موسيقية حزينة يهديها لحبيبته المفقودة.. المغنية سهير سلطان اللي ماتت آثر حادث

اوتومبيل.. وكان لمصرعها رنة حزن عظيمة !» وهنا يعلن أحد الصحافيين : «آه المغنية سهير سلطان.. دى خسارة لا تعوض! » .

ونفهم أن سهير سلطان هذه هى نفسها اسمهان التى كانت قد ماتت فى حادث سيارة بالفعل.. وأعتقد أن هذا المشهد الافتتاحى الفه وصوره يوسف وهبى بعد الحادث ليستفيد من الدوى الذى أحدثه موت اسمهان المفاجىء.. وبعد أن اختار للفيلم بناء «الفلاش باك» أى الذى يبدأ بهذه المقدمة المثيرة لاهتمام المشاهد بأنه سيرى قصة حقيقية.. وحيث يصبح الفيلم كله بعد ذلك «فلاش باك» طويلا.. أى عودة الى الماضى، ثم يعود لينتهى بالمشهد نفسه حيث مدير مستشفى الأمراض العقلية ينهى رواية مأساة العازف المجنون والمغنية المشهورة فيما يعرف فى كتابة السيناريو «بإغلاق الدائرة».. وإن كان الخطأ العابر الذى وقع فيه يوسف وهبى ـ المؤلف ـ هو قول مدير المستشفى فى أول عبارة فى الفيلم على الأطلاق أن العازف «قضى على هذا الحال سنين».. فالمنطق أن يذهب الصحافيون لرؤية العازف المجنون فى المستشفى بعد حادث وفاة حبيبته المشهورة مباشرة.. خصوصا وقد اعقبت الحادث محاكمة العازف نفسه فى جريمة قتل هزت المجتمع.. والا فما الذى يشغل الصحافة به بعد ذلك بسنوات ؟ .

يقدم يوسف وهبى نفسه بعد ذلك للمشاهدين لأول مرة فى الفيلم على أى حال بالهيبة والغموض و«الهيلمان» الذى كان يحقق نرجسيته المعروفة في تلك الفترة المبكرة من عمله السينمائى، أى فى الشخصيات الشاذة أو الغامضة أو «الجبارة» بشكل أو بآخر، والتى تؤكد على ملامحها فى الشكل والملابس وفى طريقته الشهيرة فى الأداء المبالغ فيه، وبريق العينين، وتركيزه على الحوار المسرحى الفخم الالفاظ. وسوف نلاحظ طوال حوار «غرام وانتقام» جزالة اللفظ المصطنع الأقرب إلى الفصحى بالنسبة لكل الشخصيات وليس بالنسبة ليوسف وهبى وحده.. فهى لغة لا يمكن أن يتحدث بها البشر العاديون فى تعاملاتهم اليومية، لأنها أقرب إلى رصانة لغة المسرح .

ثم نرى مع الصحافيين الثلاثة ومدير مستشفى الأمراض العقلية، يوسف وهبى يعزف الكمان بانهماك شديد من ظهره أولاً.. ونفاجأ بأن هذا المجنون يلبس عباءة فخمة فوق كتفيه إمعانا فى «الجلال المسرحى» الذى كان يوسف وهبى وليس الشخصية ـ يحب أن يقدم به نفسه، ربما لتؤكد لمشاهديه دائما أنه رجل مهيب وكبير

جدا وأن عليهم أن يستعدوا التعامل مع شخصية ليست عادية.. ويقول منسى فهمى مدير المستشفى لمريضه المجنون ويكثير من التبجيل: بونجور يااستاذ جمال!

هنا، وبذكاء مرسوم جيدا، يلتفت يوسف وهبى الى الكاميرا لتتأكد أنه يوسف وهبى ! .

يلح الصحافيون بالطبع على سماع القصة من أولها من مدير المستشفى.. وهى الذريعة الوحيدة بالطبع لكى نرى الفيلم من خلال «الفلاش باك» الذى يعود بنا إلى ليلة اعتزال المغنية المشهورة سهير سلطان الغناء، حيث تقدم آخر حفلاتها فى «مسرح النجوم» قبل أن تتزوج «أحد أبناء الوجهاء»، الذى هو الشاب الثرى العابث المستهتر كالعادة «وحيد عزت».. وهو أنور وجدى، أحد تلاميذ يوسف وهبى الصغار حينذاك، ولكن اشطرهم فيما يبدو، وكان ما زال متخصصا فى دور الشرير الوسيم الذى ينفق ثروته فى الإيقاع بالنساء.. والغريب أنه كان الدور نفسه، ومع اسمهان ايضا، في فيلمها الأول «انتصار الشباب».. فهم هنا لم يغيروا الشخصية ولا حتى غيروا الممثل !

الانتقام قبل الغرام

تحتشد المدينة كلها لتسمع سهير سلطان فى آخر حفلاتها قبل أن تعتزل.. ومع ذلك لا يتوقف جمهورها عن الطعن فى زوجها «البلاى بوى» الفاسد وحيد عزت الذى تزوج من قبل «١٤ جوازة!» وخسر فى الأسبوع الماضى «خمسة آلاف جنيه على ترابيزه الباكاراه».. وهو رقم فلكى عام ١٩٤٤ ..

ثم تغنى اسمهان – أو سهير سلطان ـ أخلد أغانيها «ليالى الأنس فى فيينا.. دى فيينا روضة من الجنة» التى لحنها لها أخوها فريد الأطرش، فبقيت حتى الآن إحدى أجمل أغانى السينما المصرية على الإطلاق.. ثم بعد انتهاء حفل الوداع نجد واحدة من ضحايا زوجها المتلاف الشرير أنور وجدى تنتظره حزينة منكسرة على الباب، بعد أن افترسها وهجرها ليتزوج سواها، فنفهم أن ضحاياه كثيرات.. بينما يغرق هو فى السعادة مع زوجته المغنية اللامعة التى هجرت الغناء والمجد من أجله. وفى الليلة نفسها يصرع الزوج بعد أن يطلق عليه مجهول الرصاص.. فتنهار اسمهان بالطبع حزنا على فرحتها التى لم تكد تبدأ حتى انتهت.. ويبدو أن هذا كان قدر هذه المغنية الخارقة فى السينما وفى الحياة معا.. بينما يقف الى جانبها مواسيا محمود

المليجي «الممثل الشاب» حينذاك والذى يمثل دور صفوت بك وكيل نيابة طنطا، والذى ظل معنا طول الفيلم على الرغم من ذلك لم يذهب أبدا الى طنطا !

ثم يدخل الفيلم فى دائرة التحقيقات البوليسية التى توحى بأصله الأجنبى.. فتحريات البحث عن القاتل تقود إلي حوادث خداع للنساء متوالية من هذا القتيل، الذى كان فاسدا وسافلا بما يكفى لاحداث أكثر من كارثة.. ولكن التحقيق يقود فى النهاية إلى عازف الكمان الفنان جمال حمدى - يوسف وهبى - الذى تخرج من ارقى معاهد فرنسا ولأن الادلة لم تكن كافية ضده، يطلق سراحه.. ولكن اسمهان الأرملة المكلومة تقرر الا يهدأ لها بال قبل أن تنتقم من قاتل زوجها. بينما يشد محمود المليجى ابن عم الراحل من ازرها بعبارة من نوع : «تذرعى بالصبر» وينحنى لتقبيل يدها بتهذيب شديد كل خمس دقائق، تسند هى رأسها على حائط ما وتغنى بحزن شديد لأنها اسمهان - اغنيتها الثانية فى الفيلم :

« ايها النائم على ليلى سلاما.. لم يكن عهد الهوى الا مناما..»

وتقرر الأرملة الجميلة أن القاتل هو يوسف وهبى. حتى لو كان قد أفلت من يد العدالة، فإنه لن يفلت من يدها، ولكنها تقتله بالطبع، وإنما «أنا حستخدم معاه سلاح أشد فتك من الرصاص.. سلاحى أنا.. سلاح المرأة!» واسمهان صادقة جدا بالطبع في هذه الكلمات.. فسلاح المرأة والعياذ بالله أشد فتكا من الرصاص وإن كانت المرأة «الحديثة» قد حولته الآن إلى سلاح الساطور وأكياس البلاستيك !

لذلك فهى لا تكاد تسمع من صديقتها الارستقراطية عنايات هانم (زوزو ماضى فى ذروة سحرها الخاص حينذاك) انها ستقيم حفلة تنكرية، من النوع الذى كان منتشرا ذات يوم فى أفلامنا القديمة الفخمة، وأن أحد المشتركين فيها سيكون جمال حمدى عازف الكمان نفسه قاتل زوجها، حتى تقبل الاشتراك فى الحفل كخطوة أولى لاستدراجه والإيقاع به..

فى حفل زوز ماضى هذا، تروعنا ضخامة الإنتاج وثراؤه.. عشرات من الكومبارس بملابس تنكرية انيقة جدا، وفخامة فى ديكورات ولى الدين سامح.. والوجوه كلها جميلة ومحترمة حتى وهم كومبارس.. الرجال يبدون أولاد ناس.. والنساء فاتنات حقا.. وعازف الكمان يوسف وهبى يعزف قطعة موسيقية رفيعة المستوى وهو منفعل جدا كعادته «ومديها جامد» علي حد التعبير الشعبى اللاذع، وكأنه بيتهوفن وموزار معا ! ولا يكاد ينتهى من العزف، حتى تضج القاعة الضخمة

بالتصفيق الجنوني، وتحتشد حوله الفتيات الجميلات في انبهار عظيم ومن دون مناسبة. ولكن.. كانت هذه هي الصورة التي يحب يوسف وهبي أن يرى نفسه بها كمعبود للنساء.. فالواقع أن هؤلاء «العمالقة» كانوا يعانون من جنون عظمة متأخر جدا، يحولهم إلى نوع من الغرور المراهق الذي يعالجونه بالتنفيس عن عقدهم في الأفلام !

ثم تغني اسمهان بالطبع اغنيتها الثالثة الجميلة : «آه يا مين يقوللي قهوة»، وتتمكن من الإيقاع يغريمها يوسف وهبي باقناعه بوضع لحن تغنيه .

المرأة تنسج خيوطها

تتطور علاقة اسمهان بيوسف وهبي تطورا سريعا على أي حال كما هي العادة في السينما المصرية، فبعد أول لقاء في بيتها يقع في حبائلها على الفور، وإلى حد الذهاب معه وحدهما، الى نزهة في أي بلد عربي، وتحدد اسمهان بالأسم : «الشام.. فلسطين.. لبنان» .

ويقشعر جسد الانسان وهو يسمع اسم فلسطين.. فعام ١٩٤٤ كان مازال هناك بلد بهذا الاسم.. وبعد اربع سنوات فقط، أي في عام ١٩٤٨، جاء الاجتياح الصهيوني المستمر حتى الآن.. ويا لها من مأساة تعيدها الينا تلك الأفلام القديمة .

في لبنان الاثنان في «اورينت بلاس اوتيل».. وتواصل اسمهان الداهية نسج خيوطها حول يوسف وهبي الذي يبدو بريئا وساذجا إلى حد «العبط» فخلال نزهتمها وسط مناظر لبنان الجميلة.. الجبال والينابيع والمروج الخضراء، تدعي اسمهان انها وقعت واصيبت ساقها.. ويذهب هو ملهوفا للبحث عن الطبيب بشارة تمرية.. وهو بشارة واكيم طبعا الذي ما ان يظهر في الفيلم حتى يملؤه بهجة ومرحا وخيوية لأنه ممثل كوميدي فذ فعلا، بطابعه اللبناني المحبب جدا.. وتلقائيته المدهشة.. وهو هنا طبيب فنان سكير، يكره العمل، ويهوى تأليف الشعر الذي ليس شعرا على الاطلاق..

حوار بديع لبشارة واكيم

ان يوسف وهبي يذهب إلى بيت الطبيب الوحيد في الناحية، بشارة هذا، فتقول له امرأة حيزبون : «تلاقيه جنب العين بيشرب القنينة.. ويستوحي القريحة!».. ويذهب يوسف وهبي إلى مكان العين على طريق زحلة (موقع سياحي لبناني بديع) فيجد

بشارة واكيم غارقا فى شرب القنينة فعلا، ومحاولا البحث عن ابيات قصيدة.. وهو لا يريد أن يزعجه أحد، ولا أن يترك القصيدة ليذهب إلى أي مكان على الرغم من الحاح يوسف وهبى عليه، فيضج من السخط قائلا : «دخيل صرمايتك انا.. كيف عرفت أنى هون» ؟.

ويقول يوسف وهبى : «من السيدة العجوز التى وجدتها فى البيت ويبدو أنها أمك..»

وهنا يزداد غيظ بشارة واكيم وينفجر فى وجه يوسف وهبى بهذه العبارات اللطيفة التى تبدو مختلفة تماما عن حوار الفيلم كله، ولابد أن يكون بشارة واكيم هو الذى كتبها.. فما أن يسمع أن العجوز الشمطاء التى فى البيت هى أمه.. حتى يضطر للبوح بالحقيقة المفجعة.. وبهذا الإيقاع الموسيقى المنظوم الذى يستخدمه فى كل مشاهده القليلة :

ـ «أمى»..؟ يادلى يا تعتيرى.. هادى الكركوبة المعفصة.. أم العيون المعمصة.. ها الجنية المحنية.. ها الحية المستقوية.. ذات الخلقة البهيمية.. وكل ما شئت تقوله من الألفاظ المنقية.. فى قاموس الشتايم والمسبات العربية والأعجمية.. تعرف حضرتك مين بتكون؟..»

فيسأله يوسف وهبى ببراءة : «ليه.. هى مش والدتك؟»

« ـ لا.. هايدى.. مرتى.. مرتى على سنة الله.. اتجوزت قبل منى عشرة وأنا الحداش..» .

فيقول يوسف وهبى بالبراءة نفسها : «تشرفنا» !

ولكن بشارة واكيم يتصوره يسخر من مصيره التعس فيقول متحفزا :

« ـ نعم.. بدك تخش معى قافية يا مصرى؟» .

فينفى يوسف وهبى قائلا : «ابدا والله» .

هذا الحوار الذى حرصت على نقله بالكامل لشدة إعجابى الشخصى به.. ليس فقط الطف مشاهد **«غرام وانتقام»** وإنما من ابرع والطف مشاهد الحوار فى السينما المصرية كلها.. فضلا عن أنه أكثر مناطق الفيلم حيوية على الإطلاق، بالحضور الشخصى القوى جدا لبشارة واكيم وبأدائه الخاص باللهجة اللبنانية .

أخيرا يوافق الطبيب على الذهاب لرؤية المريضة فى الفندق ليكتشف بالطبع أن ساقها لا تعانى شيئاً وإنما هى مجرد حيلة غرامية بين حبيبين.. وسرعان ما يصبح

صديقا لهما، فيدعوهما لحضور عرس عند مشايخ العرب لسماع الأغانى السورية.. وفى العرس البدوى الجبلى ترقص الفتيات على أنغام الدفوف.. وتكون الفرصة مناسبة طبعا لتغنى اسمهان أغنية بدوية جميلة ..

«يا ديرتى مالك علينا لوم.. لاتعتبى لومك على من خان »

فكرة الوحدة

ثم ينتهز بشارة واكيم الفرصة عندما يعرف أن هذه الفتاة الجميلة هى المطربة المصرية الشهيرة سهير سلطان، فيدعوها للتبرع بالغناء فى حفلة خيرية.. يبدأها هو بالقاء احدى قصائده الساذجة.. ولكن المملوءة بمعانى وحدة العرب فى ذلك الوقت المكبر، وكانت احدى محاسن الفيلم المصرى فيه هذا الدور القومى الذى كان يؤكد عليه كثيرا فى الأفلام الغنائية والاستعراضية بالذات.. وحيث كان لابد من أغنية شامية ولبنانية وتونسية فى كل استعراض..

إن كلمات بشارة واكيم على الرغم من سذاجتها مفعمة بهذه الروح المحبة بين عرب تجمعهم أشياء كثيرة : «يابنت مصر ولبنان.. يا نجمة الأمة العربية.. خففتى اوجاع المرضان.. تحيا الشهامة المصرية.. شامى.. فلسطينى.. وعراقى.. وابن البلاد النيلية.. نسب صاير له زمان باقى.. وولاد عموم فى الجنسية.. وهلق بالفكر الراقى راح تصيروا وحدة عربية» !!

فى هذا الجو البهيج من الأخوة ونحن نرى علم مصر وعلم لبنان يتصدران المكان.. تقف اسمهان لتغنى «امتى حتعرف امتى انى بحبك إنت»، وكأنها توجهها ليوسف وهبى بالذات.. ايذانا لقصة الحب التى بدأت بينهما على جمرات العداوة والانتقام.. وفى حجرته تفاجأ فعلا، بأنه يضع صورتها إلى جانب مصحف أهدته له أمه.. فتتأكد أنه وقع فى حبها فعلا.. ولكنه يرجئ الاعتراف لها بسره الكبير إلى أن يعودا الى مصر، فتدرك أنها اوقعت به فعلا.. وآن القاتل على وشك الاعتراف..

الاعتراف

فى مصر تخبر محمود المليجى ابن عم زوجها القتيل أنور وجدى بهذا التقدم الذى احرزته خطتها، فالقاتل سيزورها الليلة ويعترف.. ولكن محمود المليجى من دون أن يخبرها، يتفق مع البوليس ومحققى النيابة على أن يتسللوا خلسة الى بيت

أسمهان لسماع القاتل وهو يعترف بجريمته ..

وفى «فلاش» ـ أى عودة الى الماضى ـ داخل «الفلاش» الأصلى الذى يشغل مساحة الفيلم كلها، يحكى يوسف وهبى لأسمهان قصته مع زوجها القتيل انور وجدى من البداية إلى النهاية.. فإذا به فيلم آخر من النوع الذى كان يعشقه يوسف وهبى.. فهو الشاب الصعيدى الذى صحب اخته ـ امينة شريف ـ من إحدى قرى المنيا لتعيش معه فى القاهرة.. فإذا بصديقه السافل أنور وجدى يغرر بها هى الأخرى كعادته، وبعدما يعتدى عليها يهجرها.. ومن دون أن يراعى أى اعتبارات للصداقة أو للأخلاق.. ولكنه يقع هذه المرة بين يدى من لا يرحم.. يوسف وهبى شخصيا.. الذى يدافع بالطبع عن شرف أخته الذى هو حسب مقولته الخالدة فى أفلام كثيرة : «زى عود الكبريت.. ما يولعش إلا مرة واحدة!» فيلتحم فى معركة ظريفة بالأيدى مع أنور وجدى، يكيل كل منهما اللكمات للاخر بحماسة شديدة.. ونكتشف أن ليوسف وهبى شعرا طويلا يتطاير على جبهته فى معاركه الشهيرة تماما مثلما هو حال شعر أنور وجدى، ويصبح شكل الأثنين ظريفا فعلاً قبل أن تنتهى المسألة الى التراجيديا الفاجعة، حين يخرج انور وجدى مسدسه فى اثناء التحامه بيوسف وهبى دفاعا عن نفسه، فتنطلق رصاصة فى قلب أنور وجدى وتودى به .

تروع اسمهان بالطبع من هذه الحقائق الفاجعة التى لم تكن تعرفها.. فتصف زوجها الراحل بادائها الركيك : «السافل» وتكتشف كم كانت مخدوعة فيه.. وكم كان عدوها هذا بريئا ومدفوعا لما فعل.. فتقع فى حبه على الفور.. ولكن محمود المليجى يفاجئها باقتحام الحجرة مع البوليس والنيابة التى سمعت اعترافات يوسف وهبى فتقبض عليه.. ويتصور بالطبع أنها هى التى دبرت كل شىء لتوقع به على الرغم من أنها تصرخ له باكية بأنها بريئة، ولم تستدع أحدا..

لحن لم يتم

تجرى بعد ذلك تفاصيل المحاكمة التى نتابعها فى مشهد «فوتو مونتاج» لمشاهد المحاكمة.. ومانشيتات الصحف: «البلاغ.. الدستور.. الدفاع» وكان مصر كلها لا شاغل لها الا قصة يوسف وهبى مع اسمهان.. وعندما تلعب هى دورا فى تبرئته يتأكد من أنها احبته فعلا وأخلصت له.. فيخرج من السجن ليتزوجها.. ولكن على

باب بيتها تصل جثتها وقد ماتت قبل الآوان.. فيصاب بالجنون، ويدخل المستشفى، ويعزف الكمان.. ونعود إلى نقطة البداية..

يسأله مدير المستشفى عن القطعة التى يعزفها فيقول له، بطريقة يوسف وهبى : «سهير.. لحن لم يتم» وهى فى الواقع : «اسمهان.. لحن لم يتم» .

– مجلة « فن » – السنة الثالثة – العدد ٤٣ – ٢٦ / ١١ / ١٩٩٠

أسماء كوميدية لامعة فى فيلم.. سخيف!
«حالة مراهقة».. سينما لن تبلغ سن الرشد!

فى فيلم **«حالة مراهقة»** يبدو لأول وهلة أن كل شروط النجاح متوافرة.. فالبطلة هى إلهام شاهين.. نجمة شابة صاعدة اثبتت خطوة خطوة إنها موهوبة فعلاً بكل المقاييس الشكلية والفنية.. ففى خمسة مشاهد فقط لعبتها فى فيلم **«أيام الغضب»** لدور الفتاة الريفية التى باعها أبوها، نتيجة الفقر إلى زواج وهمى لثرى عربى فى عمر أبيها مما أدى إلى الجنون.. اكدت إلهام شاهين أنها ممثلة جيدة. واستطاعت على الرغم من أنها لم تكن البطلة أن تفرض ظلال دورها القصير على كل الاخرين وعلى الفيلم كله بحيث استحقت فعلا أكثر من جائزة عن «أيام الغضب» فى مهرجان الاسكندرية ثم فى مهرجان دمشق وفى مهرجان مصرى محلى صارم جدا فى نتائجه التى يحترمها الجميع هو مهرجان «جمعية الفيلم»..

ثم لأن «حالة مراهقة» هو فيلم كوميدى - أو المفروض إنه كذلك - فقد كان البطلان أمام إلهام شاهين نجمين بارزين فى مجال الكوميديا ومن جيلين مختلفين: فؤاد المهندس ومحمد صبحى.. وكل منهما استطاع بمفرده أن ينتزع الضحكات أكثر من مرة..

ثم هناك عايدة رياض أيضاً وهى ممثلة أخرى صاعدة استطاعت أن تثبت خطواتها بنجاح من فيلم لفيلم.. فضلا عن كل ذلك هناك، إنتاج سخى بكل تأكيد لم يبخل بإنفاق شيء حتى فى مشاهد تم تصويرها فى قبرص دون أن تكون هناك ضرورة قوية لذلك..

ولكنى شخصيا لم استطع إن اضحك فى هذا الفيلم ربما لخلل فى أجهزة الاستقبال الكوميدى عندى أنا وليس لعيب فى الفيلم!

وعندما تجد نفسك أمام فتاة جميلة موهوبة مثل إلهام شاهين.. ونجم كوميدى مخضرم مثل فؤاد المهندس.. ثم نجم كوميدى شاب وشديد الحيوية مثل محمد صبحى.. وموضوع المفروض أنه «مغامرات كوميدى».. ثم لا تحس بأية سعادة أو إنبهار، فلا بد من أن هناك مشكلة.. إما فيك.. وإما فى الفيلم! فهل هى القصة مثلا التى قالوا فى العناوين إنها من تأليف فوزى عيد، وأنا لا أعرف من هو فوزى عيد هذا؟

لا يمكن أن يكون هذا سببا موضوعيا وعادلا بأى حال للإعجاب أو عدم الإعجاب بأى فيلم.. فالمفروض أن نستقبل العمل الفنى مستقلا فى حد ذاته عن معرفتنا أو عدم معرفتنا المسبقة بصانعيه.. وما المانع من أن تتفجر فجأة فى حياتنا الفنية موهبة شابة جادة لاسم مجهول قد يصبح له شأن كبير بعد ذلك؟

ثم أن المهم فى السينما ليس القصة ولكن السيناريو.. لأن «هملت» شكسبير نفسها يمكن أن تصبح فيلما سخيفا جدا فى يد كاتب سيناريو ضعيف أو غير موهوب.

مهرية ومراهق عجوز.. ومتخلف!

وهذه هى المشكلة فيما اعتقد فى **«حالة مراهقة»** أن السيناريو الذى كتبه فوزى عيد نفسه مع وصفى درويش.. هو سيناريو لا يعرف ما الذى يريد أن يقوله بالضبط.. وإنما هو يلف بك ويدور حول أشياء قديمة مكررة شاهدتها فى ألف فيلم من قبل.. حتى إنك لابد من أن تتساءل: ما الجديد الذى يحاول أن يضيفه هذا الفيلم بالضبط..؟ وما الذى أقنع إلهام شاهين أو فؤاد المهندس أو محمد صبحى فى «الورق» الذى قرأه – أى السيناريو – بالاقدام على هذه المغامرة السخيفة.. التى عندما وصلت إلى يدى المخرج سيد طنطاوى أيضا ونفذها.. تحولت إلى هذا الشيء السخيف الذى ليس كوميديا بالتأكيد! فإذا اعتبرها فيلم مغامرات وعصابات وتهريب.. فإن كل مافيه قديم وركيك و مكرر حفظناه عن ظهر قلب!

بل إن المشكلة الأخطر فى هذا الفيلم هى إنك لا تحب احدا من أبطاله ولا تتعاطف معه.. مع أن المفروض فى أفلام العصابات بالذات أن يكون هناك أخيار وأشرار.. وأن تتعاطف وتتحمس للأخيار بالطبع.. إلا إذا كنت شريرا أنت نفسك! ولكنك تكتشف فى «حالة مراهقة» أن البطلة إلهام شاهين شريرة.. لأنها فتاة غامضة

تعمل خارج مصر فى مهنة غامضة مع عصابة أكثر غموضا تكلفها بتهريب الماسة ثمينة من القاهرة إلى قبرص.. ثم تكتشف أن البطل الآخر فؤاد المهندس رجل أعمال كبير يملك شركة ضخمة.. ومع ذلك فهو يريد تهريب هذه الالماسة من القاهرة إلى روما.. لحساب «خواجة» غامض أيضاً سيمنحه مقابلا لها مبلغا كبيرا.. فلا تفهم هل فؤاد المهندس هذا تاجر الماس أم مهرب أم حرامى أم ماذا بالضبط! فضلا عن أنه رجل مراهق رغم عمره المديد ويتدلى أمام فتاة جميلة فى عمر ابنته.. فهل هذه هى «حالة المراهقة» المقصودة فى الفيلم رغم أن موضوعه كله لا علاقة له بالمراهقة؟

الشخصية الثالثة هى محمد صبحى الموظف الصغير فى شركة فؤاد المهندس.. وصحيح أنه شاب طيب وشريف.. ولكنه متخلف عقليا فيما يبدو بحيث يمكن أن يخدعه أى احد.. فتفقد تعاطفك معه على الفور هو الآخر.. لأنه لا أحد يمكن أن يحترم الأغبياء أو يتعاطف معهم!

وبينما يختار فؤاد المهندس هذا الموظف الغبى محمد صبحى لكى يكلفه بتهريب الماسة إلى روما.. فأنت لابد من أن تدهش جدا كيف يعهد رجل خبير كهذا.. لشاب متخلف عقليا كذاك.. بمهمة خطرة كهذه!

دروس مستفادة من فيلم هابط!

وقبل أن تبدأ المغامرة على أى حال يدخلك الفيلم فى متاهة أخرى بلا لزوم.. فعايدة رياض تحب أشرف سيف الذى هو شقيق محمد صبحى.. ولكنه شاب كاذب يدعى أنه مليونير وابن فؤاد المهندس المليونير.. وبلا أى سبب أيضا! وعندما تذهب الفتاة إلى الأب المزعوم يكتشف اللعبة ولكنه يقرر اللعب هو أيضاً على الفتاة المخدوعة على الرغم من إنها فى سن ابنته.. لماذا؟! لأن هناك مشهدا بعد ذلك بكثير يصحبها فيه هذا العجوز المراهق إلى قبرص - لا ادرى شخصيا كيف - وإلى حجرته فى الفندق أيضاً حيث ترقص له - أى عايدة رياض - فوق الفراش.. مع إنها تتصور أنه فعلا والد حبيبها الذى تريد أن يتزوجها.. ولنا أن نتصور فتاة تذهب مع والد حبيبها - الذى هو فى مقام أبيها - إلى قبرص لترقص له على سريره فى الفندق.. ولنا أن نتخيل بالتالى نوع التفكير الذى يسيطر على فيلم كهذا!

مسألة الالماسة المهربة التى تتصارع عليها العصابات.. مسألة قديمة ومستهلكة فى كل الأفلام.. لا يزيد هذه المرة سوى أن الفتاة الجميلة التى تكلفها العصابة

بالسفر إلى القاهرة لخداع الشاب المتخلف عقليا لتقنعه بالذهاب بالالماسة إلى قبرص حيث مقر العصابة.. بدلا من روما! والمذهل أن الشاب يقتنع.. فيذهب إلى قبرص فعلا حيث تصبح كل مهمته هى أن يحمى الالماسة من العصابة.. ولكن بعد أن نفهم بالطبع أن الفتاة الشريرة إلهام شاهين وقعت فى حبه.. فطهرها هذا الحب فجأة .. وتمردت على العصابة وساعدته على إنقاذ الالماسة والتغلب على كل الأشرار.. ولكن احدا لم ينقذ اعصابنا نحن من هذا السخف الذى يسخر من عقول الجميع.. صانعى الفيلم ومشاهديه معا.. وواضح أن احدا لم ينقذ فلوس المنتج أيضاً.. ولكنها دروس مفيدة لنا جميعا فى النهاية: للمنتج حتى لا يبدد فلوسه بعد ذلك فى أفلام كهذه.. ولنا نحن حتى لا نشاهدها.

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٤٢ - ١٩٩٠/١١/٢٦.

«قلبى دليلى»
توابل أنور وجدى.. وصوت ليلى مراد

فى النسخة الوحيدة التى أصبحت متاحة من فيلم **«قلبى دليلى»** – أحد كلاسيكيات السينما المصرية التى لا تنسى – بدليل أن التلفزيون المصرى لا يملك غيرها ليعرضها.. نكتشف على الفور أن عناوين الفيلم «التيترات» ليست هى عناوينه الأصلية التى مازلنا نذكرها والتى صنعها مخرجه أنور وجدى..

وإنما هى عناوين أخرى معدة حديثا وبشكل ردئ جدا حتى فى الخطوط التى كتبت بها اسماء الفنانين فضلا عن أنها ناقصة.. فنحن لا نجد مثلا اسم كاتب السيناريو والحوار ولا المونتير ولا مصمم الديكور.

بل أن ما هو اخطر من ذلك أننا لا نقرأ أيضاً أهم ما كانت تحرص عليه هذه الأفلام الغنائية القديمة وهو اسم مؤلف وملحن كل أغنية.. وهى اخطاء لم يكن يقع فيها ابدا صانعو تلك الأفلام الذين كانوا يحرصون على كل التفاصيل.. ولذلك فسوف اعتمد فى معلوماتى عن «قلبى دليلى» على الذاكرة.. إنها ملاحظة شكلية تعني كارثة أخرى من الكوارث التى تعرض لها تراث السينما المصرية. وتفسيرها الوحيد أن ملكية شركة أفلام أنور وجدى منتج الفيلم – وهى شركة الأفلام المتحدة – قد انتقلت إلى من لاندرى من هو بالضبط.. وقد تكون ملكية «قلبى دليلى بالذات قد آلت إلى شخص ما اكتشف عيبا فنيا فى «العناوين» ثم لم يعثر على «النيجاتيف» الأصلى للفيلم ليطبع منه نسخة سليمة . فقام بتصوير هذه العناوين الجديدة وألحقها بالفيلم فجاءت ناقصة هذا النقص المخل. ثم عندما اشترى منه التلفزيون المصرى حق عرض الفيلم لم يجد سوى هذه النسخة المعيبة.. المخيف أن ما تعرض له **«قلبى دليلى»** تعرضت له عشرات وربما مئات من الأفلام المصرية من تلف وعيوب فنية

وضياع مشاهد وأحيانا فصول كاملة من هذا الفيلم أو ذاك.. بل لقد اختفت أفلام مهمة بالكامل من تاريخ السينما المصرية وإلى الابد بسبب فساد النيجاتيف أو ضياعه نهائيا خلال تصفية شركات الإنتاج القديمة أو بيعها وبالتالى انتقال ملكية أفلامها بين الورثة الذين باعوها «بالرطل» أو «بالاقة» لبعض الجهلاء الذين لم يدركوا قيمة ما بين أيديهم من اشرطة تصوروا أنها مجرد «كلام فارغ» لايسمن ولا يغنى من جوع. ويجب التخلص منها عند أول بائع «روبابكيا» يدور «بعربة يد» فى الشوارع.. وهذه مأساة طبيعية لسينما وقعت بين ايدى من لا علاقة لهم بالعلم ولا بالفن وفى غيبة «أرشيف قومى للفيلم» وغيبة مسؤولية أجهزة دولة متحضرة تعرف قيمة تراثها الفنى والثقافى كما تفعل كل دول العالم..

قلبى دليلى

هذه خواطر مؤسفة لابد من البدء بها ونحن نعاود رؤية عمل جميل مثل «قلبى دليلى» بعد ثلاث واربعين سنة من البهجة التى منحها لأجيال متعاقبة منذ اخرجه وانتجه ومثله انور وجدى عام ١٩٤٧ وكتب له السيناريو أيضا بطريقته المعروفة، ثم ترك الحوار الشيق الخفيف ليكتبه إبو السعود الإبيارى.. وفضلا عن «لؤلؤة» الفيلم والسينما الغنائية كلها ليلى مراد، فإن أنور وجدى وبطريقته المعروفة الشديدة الذكاء أيضاً، يحشد حوله وحولها كل عناصر النجاح المكنة: بشارة واكيم، شكوكو وإسماعيل ياسين، زوزو شكيب... ثم كل اشرار الشاشة الظرفاء: استفان روستى، فريد شوقى، سعيد أبو بكر، رياض القصبجى، عبد المنعم إسماعيل..

أما «فريق الخير» المعاون لأنور وجدى كضابط بوليس فيضم حسن فايق، الشاويش الحازم والذى لابأس أيضاً من أن يطلق ضحكته المجلجلة المعروفة، والشاويش الآخر مختار حسين بطل معارك الضرب، العملاق الذى يمكن أن يحسم أى معركة مع الأشرار بحمل أى عدد من الرجال والقائهم على طول ذراعيه.. ثم هناك بعد ذلك من أجل استكمال اقصى عناصر «الانبساط والفرفشة»، رقصة لنبوية مصطفى، وأغنية للمطرب عبد العزيز محمود الذى تسميه العناوين الجديدة «المطرب الشعبى» كما كان حينذاك بينما كان فى الواقع مطربا عاطفيا يغنى لحبيبته فى الأفلام التى لعب بطولتها بعد ذلك، ثم «المطرب اللبنانى محمد سلمان» الذى غزا الشاشة المصرية بلونه «الشامى» المحبب لفترة وقبل أن يتحول هو نفسه مخرجا بعد ذلك..

إن القيمة الأساسية «لقلبى دليلى» فضلا عن جماله وامتاعه الطفولى الذى لا ينتهى حتي الآن بأغانى ورقة ليلى مراد وسحرها الخاص، هى أن الفيلم نموذج مثالى لسينما أنور وجدى نفسه «كعبقرى شعبى» توصل إلى هذه الصيغة التجارية المحكمة جدا التى ترضى الجمهور المصرى وتحقق كل شروط السينما الناجحة بمفاهيم تلك الأيام، ومن دون أى سخف أو ابتذال فى الوقت نفسه، بحيث يمكن القول أنها كانت - بمقاييس وقتها - سينما راقية أيضاً.. وعناصر النجاح عند أنور وجدى فى كل أفلامه مؤلفا ومخرجا ومنتجا هى كالتالى: ليلى مراد أولا كنجمة اسطورية.. وهذا يعنى الغناء الجميل جدا، ويعنى بالتالى ومباشرة قصة الحب التقليدية بينها وبينه كثنائى يصدقه الجمهور لأنه يعرف أنهما زوجان فعلا.. ثم من الطبيعى أن ينبع من الغناء الطابع الاستعراضى للفيلم، وخلال إمكانات انتاجية سخية إلى اقصى حد، وحيث تزدحم الشاشة فعلا بعشرات الراقصات فى أزياء متنوعة مبتكرة وديكورات وحيل مبهرة.. وفضلا عن ليلى مراد - الصوت الاساسى - فى هذه الاستعراضات، فلا باس من تقديم كل أنواع الغناء المتاحة إلى جانبها: الكوميدى من شكوكو وإسماعيل ياسين، والشعبى أو «البلدى» من عبد العزيز محمود، ثم اللبنانى أو السورى من محمد سلمان حيث كان الغناء «الشامى جزءا اساسيا محببا جدا للمشاهد المصرى ولمع فيه نجوم كثيرون فى الأفلام المصرية.. فضلا عن «الكوميديا الشامية» أيضاً - لو صحت هذه التسمية - خلال بشارة واكيم ثم الياس مؤدب..

يدرك أنور وجدى بذكائه الخارق أن الاستعراضات الجماعية مهما كانت ضخامتها وبذخها، لا تغنى المشاهد المصرى عن الراقصة المنفردة، التى تملأ الشاشة وحدها بتفاصيل جسدها وهى تتمايل أمام الكاميرا فيما يسمى بالرقص «البلدى».. وفى «قلبى دليلى» يقدم لهؤلاء نبوية مصطفى.. فلا تبقى بعد ذلك إلا عصابة الأشرار التقليدية التى تحقق عنصر الصراع فى دراما واهية وطفولية من الأصل، لايجد أنور وجدى صعوبة فى تأليفها بنفسه كل مرة، وبما لا يتجاوز غالبا محاولة عرقلة قصة حبه لليلى مراد، التى تقع فى حبه من ناحيتها من أول نظرة وأيا كان وضعه الاجتماعى بالنسبة لها.. وسواء أكان ضابط البوليس الشهم، أو الطيار الساحر الوسيم، أو حتى عامل التليفون الفقير.. وعلى الرغم من كل مواقف سوء التفاهم، أو محاولات العصابة التقليدية لعرقلة حبه هذا لليلى مراد وحبها له.. فإنهما

لابد من أن يتزوجا فى النهاية!

«عصابات أنور وجدى الطريفة»

يمكن أن يقال أن أنور وجدى هو «اظرف» من ابتكر عصابة فى السينما المصرية! وواضح أن تعبير «أظرف» هذا لا علاقة له بمعقولية هذه العصابة أو وجودها أو عدم وجودها فى الواقع.. ولكنها العصابة السينمائية الظريفة الخاصة بأنور وجدى والتى وضع مواصفاتها وملامحها بنفسه، فأصبحت من «تقاليد» السينما المصرية الراسخة.. فهى أولا العصابة التى اتخذت لها مقرا فى «قبو» أو «بدرون» ما لا يمكن الوصول إليه إلا من بابا سرى، وهو اشبه بالمخزن الفسيح لمهملات ما لايدرى أحد كيف تجمعت معا ولا لماذا: اطارات عجلات السيارات المعلقة على الحائط مثلا.. ما الذى تفعله فى هذا المكان؟ ثم أكوام القش والبراميل الفارغة والزجاجات الدائرية المنتفخة التى كانت شائعة فى «الخمارات» واسمها «الفياسكا» لأن رجال العصابات لا بد من أن يكونوا سكرين بالطبع! وهناك بعض الحبال وإحيانا السلاسل الحديد المعلقة على الجدارت لاستخدامها عند الضرورة فى المعارك التى يخوضها بطل الفيلم غالبا مع أفراد العصابة!.

تلك هى ملامح الديكور الأساسى لقبو اللصوص تحت الأرض والذى يقود إليه بالطبع السلم الخشبى التقليدى الذى يتعارك عليه البطل مع «الحرامى» فيقع بأحدهما.. وهى مواصفات أيا كان قربها أو بعدها عن الواقع أصبحت راسخة فى اذهاننا عن العصابات فى السينما المصرية.. واعتقد أنها كانت ابتكارا خاصا لأنور وجدى، انتقل بعد ذلك إلى الأفلام الأخرى، وحتى الآن، وربما بلا أى تطوير ولكن ارتباطها بأنور وجدى تحقق أيضاً من اختياره لأشرار بعينهم فى أفلامه، هم غالبا استفان روستى هذا «التيب» المتفرد الفذ «للخواجة الحرامى ابن البلد» فى وقت واحد.. ثم مساعده «الشاب» فريد شوقى فى الوقت الذى كان ممثلا صغيرا لا يزال يرفع «حاجب الشر الإيسر».. وحولهما رياض القصبجى وعبد الحميد زكى وعبد المنعم إسماعيل.. وفى «قلبى دليلى» بالذات اضيف اليهم سعيد أبو بكر الذى سخروا من قبحه بتسميته «جميل».. والغريب أن هذه المجموعة التى انتقاها أنور وجدى بذكاء لتمثل عنصر الشر وأفرادها من نوى الوجوه القاسية القبيحة، لم يكن ممكنا أبدا أن تكرهها على الرغم من ذلك، لإنك تدرك فى أعماقك أنهم طيبون بشكل ما،

وإنهم «حرامية غلابة» بشكل ما.. ربما لأن حجم الشر أو العنف نفسه فى أفلام تلك الأيام كان حجما محدودا جدا.. والشر نفسه كان ساذجا وبريئا وليس مباشرا أو ملموسا أو قاسيا كما اصبح الان.. وكل جريمة هذه العصابة مثلا التى دارت حولها كل أحداث «قلبى دليلى» هى التهريب، ولكنك لم تعرف ابدا تهريب ماذا بالضبط!.. وأنت تسمع دائما أن «البضاعة» وصلت أو ذهبت أو ضاعت فى حقيبة ما يدور حولها الصراع، ولكنك لا تعرف بالتحديد أى نوع من البضاعة.. فكلمة «المخدرات» نفسها لم ترد فى الفيلم ابدا، لان هذا لم يكن موضوعه.. وإنما هى مجرد مبرر لإدارة هذا الصراع بين البطل والبطلة العاشقين من ناحية والأشرار – هكذا كفكرة مطلقة – من ناحية أخرى.. وربما لأن الطابع الغنائى والكوميدى الممتع لأفلام ليلى مراد وأنور وجدى لم يكن يسمح بأكثر من هذا التلميح البعيد إلى عالم الشر من دون التوغل فيه فالعصابة فى النهاية مطلوبة فقط لتوفير عنصر الحركة والإثارة ولكى يضربها أنور وجدى فى المشهد الذى كان يتكرر فى كل أفلامه، حين يتهدل شعره الغزير على جبهته وهو يخوض المعارك من أجل الفوز بليلى مراد.. وربما كان هذا ما يضفى على عصابات أنور وجدى ، طابع الكوميديا الإنسانى الخفيف بحيث لا تصبح المسائل «جدية» جدا وابتداء من الشكل وهو الشكل الكاريكاتيرى الشائع عن «الحرامية» حتى فى الصحف، حيث لابد من أن يلبس «الحرامى» فانلة سوداء بياقة عالية.. وفى مشهد الحفل التنكرى فى الفيلم مثلا دخلت العصابة كلها لتخطف ليلى مراد وكل أفرادها يلبسون «فانلات مخططة» وعلى عيونهم أقنعة، وكأنهم يقولون للجميع «نحن الحرامية»!.

ليلى مراد وشنطة البضاعة!

العصابة فى «قلبى دليلى، تتخذ لها هذا القبو السرى المتصل «بقهوة عصفور» التى يملكها رياض القصبجى فى حى شعبى، حيث يصل عبد الحميد زكى مصابا برصاصة فى كتفه بعدما ضبطه البوليس وهو يهرب «البضاعة» من السويس نتيجة وشاية.. وعند إبلاغ رئيس العصابة «الكبير» إستفان روستى هذا الخبر السئ فى الكابارية الذى يسهر فيه مع حسناء ما، يدرك أن هذه الحسناء هى التى وشت بالعملية للبوليس فيقتلها على الفور، فى مشهد نسمعه بالصوت من دون أن نراه، لأن الهدف هنا ليس العنف فى ذاته كأفلام اليوم.. ويتفق إستفان روستى مع رجاله على

تكليف فتاة أخرى بالمهمة. ستكون علامتها المميزة إنها تلبس فستانا أبيض وتدير سلسلة فضية حول اصبعها..

فى القطار الذى تصل به هذه الفتاة.. تكون ليلى مراد عائدة من الاسكندرية إلى القاهرة حيث تكتشف أن متطوعى «الإسعاف» أو الهلال الأحمر يعانون مشكلة جمع التبرعات من الركاب البخلاء الذين لا يريدون التبرع بشىء، وهنا يكون المبرر المقنع لأن تتطوع ليلى مراد بالطواف بين ركاب القطار وتغنى أغنيتها الجميلة: «ادفع.. طلع.. أنت وهو وهو وهى.. إيدكم ياالله على النقدية.. دى الجمعيات الخيرية.. محتاجة لعطف وحنية!»..

على مستوى أخر نرى الضابط الشاب وحيد أفندى ورئيسه فى محافظة القاهرة منسى فهمى يكلفه بمتابعة عصابة التهريب «التى تسئ إلى سمعة مصر»، كما يكلفه بالقبض على الفتاة التى تحمل حقيبة «البضاعة» فى القطار قبل تسليمها للعصابة.. وعلى محطة القطار يلتقى الفريقان: العصابة وفريق البوليس.. فتدرك الفتاة المهربة إنها وقعت فى مأزق، وتلقى بالسلسلة الفضية فى صدر ليلى مراد البريئة التى تكون مصادفة ترتدى هى أيضا فستانا ابيض! ولكن الفيلم لسبب غامض، يجعلها تدير السلسلة حول اصبعها ، لمجرد أن تنطلق الأحداث كلها بعد ذلك من سوء التفاهم هذا.. فالعصابة وأنور وجدى معا، يطارداها حتى بيتها فى الزمالك للحصول على حقيبة «البضاعة»! ودعك من العقل والمنطق وأنت تتابع مثل هذه الأحداث.. فأنور وجدى «يؤلفها» لك كأنك طفل تسمع حكايات جدتك قبل النوم... ولكنها حكايات ظريفة على أى حال عندما يرويها لك أنور وجدى وليلى مراد بالذات.. «ومن معهم» ! فالمهم بالنسبة لأنور وجدى أن يقتحم بيت ليلى مراد فى الزمالك بجسارة شديدة بحثا عن الحقيبة، بينما تتصور هى أنه يعاكسها عاطفيا، ويتصور أبوها الباشا – أو «البية» على الأقل – أنه شاب مجنون، فيصاب بالاكتئاب لمجرد أن تكون هناك فرصة لأن تضحك ابنته التى تغنى «على طول» وفى كل المواقف – أغنية «اضحك كركر اوعى تفكير»..

اعظم حفلة فى تاريخ السينما

بينما يوبخ استفان روستى أفراد عصابته على هرب البنت والبضاعة منهم فى المشهد التقليدى الذى يضرب فيه كل رئيس عصابة رجاله على «قفاهم» قائلا: «انتو

رجاله انتم».. تكون ليلى مراد لاهية مع شلة اصدقائها الذين يتفقون معها على اللقاء فى الحفل الساهر للجمعية الخيرية الذى تبرعت هى للغناء فيه..

هذا الحفل الساهر هو عصب الفيلم كله.. كل أطراف الصراع تلتقى فيه من أجل متابعة ليلى مراد وحقيبة البضاعة: العصابة كلها.. وأنور وجدى وأعوانه من رجال البوليس.. والكل متنكرون فى ملابس غريبة.. وهو من أقوى وأغنى مشاهد السينما المصرية كلها.. فأنور وجدى يستغله بعبقريته التجارية الفذة فى تطوير الأحداث من ناحية، وفى تقديم أكبر قدر من الفقرات الفنية التى تمتع المتفرج من ناحية أخرى.. على مستوى الأحداث تتأكد ليلى مراد من أن أنور وجدى يحبها فعلا وترحب فورا – وفى مشهد واحد – بان يتقدم لخطبتها من أبيها بشارة واكيم، وقبل حتى أن تعرف اسمه، أو طبيعة عمله الحقيقى.. ولكن لكى تكون هناك مشكلة ما تعقد قصة الحب موقتا، ولكى يتستر أنور وجدى على مهنته الحقيقية كضابط بوليس، ينتحل اسم صديقه عبد العزيز أحمد. الذى يكون مصادفة خطيبا لزوزو شكيب، التى تبوح لها ليلى مراد مصادفة أيضاً وعلى الرغم من إنها لم تتعرف إليها إلا فى هذا الحفل – بأن أنور وجدى – ولكن باسم خطيبها عبد العزيز أحمد – قد تقدم لخطبتها.. وهنا تفجر زوزو شكيب بالطبع غضبها فى وجه خطيبها الخائن الذى تقدم لخطبة فتاة أخرى! وهكذا تتوالى أحداث فرعية ودهاليز لا لزوم لها.. ولكن أنور وجدى الساحر يستخدمها لتعقيد الأمور ثم فكها ببساطة متناهية، بهدف التأكيد على أن كلا من ليلى مراد وهو شخصيا قد وقعا فى الحب فورا.. بحيث عندما ينتهى هذا الحفل الكبير الصاخب بخطف العصابة لليلى مراد، يكون لديه مبرر شخصى وعاطفى أخر للبحث عنها وانقاذها فيما يشبه مغامرت قصص الأطفال فعلا..

على مستوى الإمتاع الفنى، يحشد أنور وجدى فى هذا الحفل عدداً لا يمكن تصديقه من الممثلين والممثلات والكومبارس، كلها أنيقة.. والحفل تنكرى، وفيه قدر هائل من الأزياء من كل الأنواع والعصور.. والديكور فسيح جدا وفخم بما يعكس قدرات إنتاجية هائلة لا تبخل بشئ من أجل تقديم شىء متقن ومبهر.. وفى البداية يكون «الاورديفر» الفنى الذى يقدمه أنور وجدى لجمهوره، هو الثنائى الكوميدى الشعبى المحبوب شكوكو وإسماعيل ياسين فى ديالوج «لا إنت القرد».. ثم يستخدمهما أنور وجدى وباسميهما الحقيقيين فى عرقلة العصابة أيضاً!..

ثم تغنى ليلى مراد أغنيتها الخالدة «أنا قلبى دليلى» من تلحين محمد القصبجى،

الذى أرى وفى تقديرى الشخصى على الأقل إنها مع أغنية اسمها «ليالى الأنس» فى فيلم **«غرام وانتقام»** اجمل اغنيتين فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى على الإطلاق.. ليس من حيث سحر الصوت والاداء فقط، بل من حيث تقدم اللحن وتوزيعاته الموسيقية بالنسبة لوقته فى الأربعينيات أيضاً، وحيث يستخدم القصبجى الكورال والإيقاع العاطفى الراقص استخداما يبدو فى عام ١٩٤٧ سابقا تماما لكل مستويات الغناء والموسيقى والتوزيع حينذاك، وبما يقترب من المستوى العالمى.. وفى تقديرى أن أغنية «أنا قلبى دليلى» فى ذاتها فى حاجة إلى تحليل فنى كامل ومستقل يقوم به احد دارسى الموسيقى ونقادها المتخصصين، ومع ربطها بنوع الغناء الذى كان سائدا فى وقتها..

التليفون فى الزير وتوابل اخرى

لكن ما يعنينا هنا الآن ونحن بصدد فيلم وليس أغنية، هو أن أنور وجدى لم يكتف بهذه التحفة الغنائية الجميلة وما سبقها من ديالوج كوميدى بين شكوكو وإسماعيل ياسين، وإنما أراد أن يصيب مشاهده بالتخمة التى لا يمكن أن يشكو بعدها، فقدم له أيضاً موالا شاميا جميلا من محمد سلمان الذى تحيط به الراقصات.. ثم اعاد ليلى مراد أيضاً لتشاركه مواله الشامى نفسه مغنية:

«خدودك ورد ومفتح..
رويته من دما جلبى..»

ثم يجعلها بجبروته الذى بلا حدود تنفرد بأنور وجدى الذى وقعت فى حبه، لتغنى له فى الشرفة، وتحت ضوء القمر بعيداً عن الحفل الصاخب:

«أنا وردة ومفتحة.. أنا قلبى لسه خام.. لو حب يا هلترى.. تتحقق الأحلام..
والا يقاسى العذاب.. ويعيش على الأوهام»

هذه الكلمات الرقيقة من أين لنا بمثلها اليوم حتى إذا استعدنا ليلى مراد من جديد؟

بعد ذلك يكون هناك «الشوية بتوع أنور وجدى» .. عندما يريد أن يتشنج «ويقلبها جد».. وهى مشاهد كان يجب أن يلعبها ليكمل صورته كبطل مثالى عند جمهوره.. فهو يعترف لليلى بحبه، ولكن بهذه العبارات الفخمة الضخمة:

«أنا حيران بين خاطرين بيتخبطوا فى قلبى.. إحساس بالواجب المقدس اللى

اقسمت أنى أضحيله بحياتى، والثانى من تخوفى من إحساس غريب جاسس بأنه بيتـغلغل فى صـميم قلبى».. وقد تكون هذه العـبـارات هى اسـخـف مـا فى الفـيلم واشدها افتعالا.. ولكنها مع كل عناصر الجذب والإبهار الأخرى.. هى التى صنعت صورة أنور وجدى!

إنقاذ البطلة

تبـقى بعد ذلك الأشـيـاء الجـادة – من وجـهة نظر الجـمـهـور – وهـى القـبض على العصابة وإنقاذ ليلى مراد من براثنها.. وهو الجزء الذى يحقق الإثارة والتوتر خلال المغامرة التى ينتصر فيها البطل.. وخلال بعض المفردات البوليسية السـاذجة يتوصل البوليس إلى وكر العصـابة عن طريق مراجـعة تليفـونها .. وهنا لا يمكن أن ننسى الحيلة العبقرية التى عاشت معنا حتى الآن: «التليفون فى الزير».. فـالعصـابة التى تخفى ليلى مراد فى القبو المعروف، تخفى التليفون أيضـاًفى أحد «الازيار» الفارغة القديمة ولسبب لا نفهمه تماما، ما دام الجميع يعرفون مكانه ! ولكننا لا يمكن أن ننكر براعة أنور وجدى كمـخرج فى صنع مشـاهد توتر متقنة جدا لليلى مراد وهى تحاول أن تتسلل إلى هذا التليفون لتخـبر أباها بمكان العصـابة. ويصل البـوليس بالفعل بقيادة أنور وجدى إلى «قـهوة عصفور»، فى الليلة نفسها التى يتزوج فيـها رياض القصبجى وحيث يقام للمناسبة حفلة يغنى فيها عبد العزيز محمود «يا قمر بنور يا سـيد العرسان» وترافـقه بالرقص نـوبية مصـطفى. ووسط كل هذا الصـخب تبلغ جرأة أنور وجدى كمـؤلف ومخـرج، أن يجعل ليلى مراد، فى مـحاولة لكى تلفت نظر حبيبـها إلى مكانها، تغنى من نـافذة القبو: «يا اللى أنت حيران عليا.. أنا هنا جنبك!» فينصت لها الجميع مشـدوهين بهذا الصـوت الجميـل.. ثم تتواصل أحداث الفيلم حيث يتسلل أنور وجدى إلى القبو ليضرب الجميع ويتهدل شـعره على جبهته كما يريد قبل أن ينقذ البطلة التى سيسعد معها إلى الابد.

– مجلة «فن» – السنة ٢ – العدد ٤٣ – ١٩٩٠/١٢/٣.

«خاتم سليمان»
حتى الحلم بالثراء والسعادة.. ممنوع

إذا كانت ليلى مراد إحدى الظواهر الاسطورية القليلة جدا فى السينما العربية، فمن الطبيعى أن يكون لها معجبون أكثر على مستويات متعددة كما هى الحال فى «نظام النجوم» فى العالم كله.. وهو إعجاب لا يقتصر على الجمهور العادى أو العريض لأى نجم (أو نجمة) وأيا كان لونه أو مستواه.. وإنما قد يتحول بالمبالغة إما إلى الهوس المرضى حيث نسمع أحيانا عن «مجنون» هذه النجمة أو تلك، وهو نوع الإعجاب الذى لا يعنينا هنا.. وإما إلي نوع أرقى وأكثر موضوعية من الإعجاب العقلى - الذى لا يخلو من عاطفة فى الوقت نفسه - يدفع المعجب الواعى أو المثقف بطبعه إلى متابعة أعمال النجمة التى يحبها، ومحاولة رصدها وتحليلها فيما يجمع بين الإنبهار الشخصى والدراسة.. حتى لو لم يكن هذا المعجب ناقدا سينمائيا بالمعنى الدقيق، فإن مجرد خواطره أو انطباعاته الشخصية قد تثمر لنا فى النهاية عملا مفيدا يمكن أن يصبح مرجعا بشكل ما، ليس عن النجمة وحدها وإنما عن الظروف أو المراحل التى عملت خلالها.. وهو نوع من الدراسات شائع فى الكتابات الفنية فى أوروبا وأميركا حيث يمكن أن تجد كتابا أو مجموعة كتب عن أى مخرج أو نجم على قدر من الأهمية.. فى الوقت الذى تخلو فيه المكتبة العربية من هذا النوع من الكتابات الفنية عن شخصيات السينما العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة يمكن حصرها على أصابع اليد الواحدة..

لقد كان جيلى كله معجبا بليلى مراد التى حين رأينا لها **«غزل البنات»** بالتحديد عام ١٩٤٩ ونحن اطفال أو مراهقون بالكاد، كانت اسطورتها قد اكتملت فعلا بحيث اختلطت فيها صورة الفنانة بصورة الانثى.. واذكر شخصيا أنها عندما كانت تغنى

فى هذا الفيلم «الحب جميل» على قيثارتها فى شرفة القصر بينما نجيب الريحانى مبهور وهو ينصت للأغنية فى الحديقة.. كنت اقع فى حب هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التى تمثل كل ما كنا نحلم به فى المرأة، سواء أكانت ليلى مراد نفسها أم الشخصية التى تمثلها.. ولا أعتقد أن كثيرين كان حالهم افضل من حال نجيب الريحانى، هذا الكهل المسكين الذى أوقعه حظه العاثر أو السعيد فى براثن تلميذته الحسناء المدللة.

إلى هذا الحد كان قد بلغ التأثير العاطفى - وليس الفنى فقط - لليلى مراد.. وهو التأثير الذى لم يتوقف عند جيل الخمسينيات أو الستينيات وإنما أمتد حتى إلى شباب هذه الأيام الذين مازالوا يقعون فى عشق ليلى مراد الجميلة القديمة.. ولكن اكثرنا إعجابا بليلى مراد قد لا يخطر له أن هناك عاشقا أكثر جنونا منه، ومن حسن الحظ أنه حول هذا العشق إلى عمل مثمر: كتاب عن علاقته الشخصية بليلى مراد هو كتاب «رحلة حب مع ليلى مراد» للكاتب الفنان الراحل صلاح طنطاوى الذى يعتبر تجربة فريدة لم تتكرر، يرصد فيها الكاتب علاقته الشخصية بنجمة من خلال تسجيله لأفلامها كما رآها فى حينها.. والمدهش أن ما نسميه هنا «علاقة شخصية» لم يكن يتجاوز حب فتى صغير مراهق من أصول ريفية المفروض أن يستكمل دراسته فى الأزهر، لأفلام نجمة معينة، كانت كفيلة وحدها باخراجه من هذا العالم الريفى المغلق المقدر له إلى عوالم الفن الرحيبة.. فصلاح طنطاوى يسرد لنا قصة متابعته لأفلام ليلى مراد من دار سينما شعبية إلى آخرى فى أحياء القاهرة.. ثم محاولاته رؤية نجمته المفضلة شخصيا فى هذا العرض أو ذاك، حيث كان النجوم فى تلك الأيام يحضرون شخصيا عروض أفلامهم ويصحبونها من دار إلى دار بل ومن مدينة إلى أخرى من باب الترويج لها.. وهو يروى لحظات صغيرة حميمة شديدة الصدق والعذوبة «لمطاردة» هذا المثقف المراهق لنجمته اللامعة من أجل الحصول على توقيعها، أو على مجرد كلمة منها أو نظرة.. وأنفعالاته تجاه كل لحظة بالفرح أو الغضب، حينما تختلف أحيانا الصورة الخيالية الملائكية التى رسمناها جميعا يوما ما لنجومنا المفضلين مع واقعهم الحى حينما تراهم وجها لوجه أو تسمعهم، وعندما ينحسر عالمنا العذرى البرىء ويضيق حتى تصبح هذه النجمة الخيالية هى محوره كله، فنحزن أو نحبط أو تقفز قلوبنا بالسعادة.. ومن هنا يكتسب كتاب صلاح طنطاوى قيمته من أنه ليس أول كتاب يسجل هذه العلاقة الشخصية الحميمة بين معجب ونجمة فقط.. وإنما فى إنه الكتاب الوحيد أيضاً الذى يستخدم هذا المنهج

الشخصى فى الكتابة السينمائية - أو الكتابة عن السينما - فى مصر.. خصوصا عندما نشير مرة اخرى إلى ندرة هذا النوع من المؤلفات عن الشخصيات السينمائية عموما فى مصر سواء من النجوم أو المخرجين.. فضلا عن أن الكتاب كما قلت يكاد يكون «المرجع» الوحيد عن ليلى مراد - بكل ما تمثله من أهمية لنوع السينما التى كانت تقدمها المرحلة التى عملت فيها - وعلى الرغم من أن المؤلف هنا لم يكن ناقدا سينمائيا مطالبا بتناول أفلام ليلى مراد تناولا سينمائيا دقيقا بقدر ما كان يتحدث عن ليلى مراد نفسها،، إلا أن الكتاب يظل شديد الجمال والفائدة وفريد فى نوعه الذى لم يتكرر فعلا..

فصل عن الفيلم

فى الكتاب فصل كامل عن الفيلم الوحيد الذى أخرجه حسن رمزى لليلى مراد عام ١٩٤٧ يقول فيه: «مع نهاية عام ١٩٤٦ بدأت الصفحات الفنية فى الجرائد والمجلات تذيع خبر تعاقد المهندس الفنان المنتج حسن رمزى مع النجمة الذهبية ليلى مراد على بطولة فيلم **«خاتم سليمان»**. ولم تنس الأخبار فى كل مرة أن تكتب رقم الاجر الذى دفعه حسن رمزى إلى ليلى مراد: ١٢ ألف جنيه.. وكان مع الأخبار دائما صورة جميلة لليلى مراد تمثلها وهى تلبس فستانا من الحرير اللامع وتجلس فى وداعة تنظر إلى الكاميرا والجواهر تغطى اذنيها وذراعيها وصدرها..

«كانت ليلى مراد تبدو فى الصورة وكأنها إحدى أميرات البيت المالك.. وكان من الواضح أن هذه الصورة قد صورت خصيصا بتكليف من المنتج السعيد دعاية لفيلم «خاتم سليمان».. ثم عادت الصفحات الفنية تذيع اسم النجم الذى اختاره حسن رمزى ليشارك ليلى مراد بطولة الفيلم.. الممثل الكبير زكى رستم.. وتساءل الناس: «ايش جمع الشامى على المغربى»؟.. ما هى القصة التى يمكن أن تجمع بين زكى رستم وليلى مراد؟ وأخيرا ازيح الستار عن القصة عندما عرض فيلم «خاتم سليمان» أول مرة يوم الأثنين ١٧ شباط (فبراير) ١٩٤٧ بدار سينما رويال»..

واضح مدى الانبهار الشخصى للكاتب بليلى مراد التي يصف فستانها وجواهرها بل ومتابعته لأخبار أفلامها بالتواريخ ومبلغ الأجر - وكان ١٢ ألف جنيه رقما هائلا فى تلك الأيام وأعتقد أنه كان أعلى أجر لنجم لم يكن ينافسها فيه سوى فريد الأطرش- ولكن من دون أن يشغل الكاتب نفسه فى بقية الفصل إلا بتلخيص

قصة الفيلم ولكن حتى هذا النوع من المعلومات الأولية نفتقد إليه كثيرا ونحن نكتب الآن عن هذه الأفلام.. للنقص الخطير فى الكتابات عن شخصيات السينما المصرية المهمة وحيث كانت دائما - وما زالت - سينما بلا ذاكرة ولا أرشيف ولا وثائق ولا مراكز بحث ولا شىء فى الواقع أبداً

ليلى بين زكى رستم ويحيى شاهين..

أما «خاتم سليمان» نفسه الذى يقول كتاب صلاح طنطاوى أنه أثار دهشة الجميع عند اختيار زكى رستم بطلا له أمام ليلى مراد.. فهو يذكرنا بأفلام ليلى مراد السابقة له منذ أن ظهرت أول مرة عام ١٩٣٨ فى **«يحيا الحب»** أمام عبد الوهاب.. ليكون الأبطال أمامها بعد ذلك يوسف وهبى فى ثلاثة أفلام متتالية قبل أنور وجدى الذى شاركها أول بطولة فى **«ليلى فى الظلام»** عام ٤٤.. ثم إبراهيم حمودة فى **«شهداء الغرام»** فى العام نفسه وهو نسخة كمال سليم المصرية من «روميو وجولييت».. ثم يكشف لنا عام ١٩٤٥ أن أنور وجدى كان نجما كبيرا منتشرا فى معظم الأفلام، بينما كانت الممثلة المطربة الجديدة مازالت تتحسس خطواتها الأولى حيث تعود لتتقاسم ثانى بطولة لهما معا فى فيلم **«ليلى بنت الفقراء»** الذى كان توفقهما الشكلى والموضوعى فيه معا بداية لسلسلة من أجمل الأفلام لاشهر ثنائى فى السينما المصرية على الإطلاق.. ولكنها تقطع هذا التواصل عام ١٩٤٦ بمشاركتها أحمد سالم بطولة **«الماضى المجهول»**، قبل أن تعود إلى أنور وجدى فى **«ليلى بنت الأغنياء»** فى العام نفسه ليؤكد على التوافق الناجح بينهما أكثر.. وربما من هنا كانت الدهشة فى «خاتم سليمان» من التخلى عن هؤلاء الشبان الذين يلعبون أمام ليلى مراد دور العاشق الولهان.. ثم اختيار زكى رستم بالذات بطلا أمامها وهو الذى يبدو فى عمر أبيها.. بل أن هناك نصا واضحا فى حوار الفيلم على أنه تجاوز الستين.. ولكن فارق السن الكبير هذا كان هو نفسه محور موضوع الفيلم الذى يقوم على علاقة حب ليست متكافئة بين فتاة ورجل فى عمر أبيها تصور أنه يمكن أن يشتريها بثروته الطائلة.. وهو اختيار منطقى إذن.. بينما كان محور الصراع الآخر فى الفيلم هو حب ليلى مراد لشاب فى مثل سنها هو يحيى شاهين، الذى كان نجما شابا آنذاك يحاول أن يتسلل إلى أدوار البطولة..

ليلى مراد مدرسة شابة لا نراها أبدا فى أى مدرسة.. تلتقى مصادفة بيحيى

شاهين فى الاوتوبيس وهى فى طريقها لزيارة زميلتها وصديقتها الحميمة سميرة - الممثلة نعمات المليجى - المريضة فى بيتها.. ولأن الحب فى الأفلام المصرية يحدث «على أهون سبب» عادة، فإن ليلى تكتشف إنها نسيت نقودها فينقذ الموقف هذا الشاب المهذب محمود - يحيى شاهين - فيدفع ثمن تذكرة الأتوبيس! ويكون هذا الحدث العابر كافيا ليقع كل منهما فى حب الآخر.. خصوصا عندما تكتشف ليلى أن هذا الشاب نفسه هو بالمصادفة البحتة ابن خالة صديقتها سميرة، وأنه ذاهب إلى المسكن نفسه ليراها هو الآخر..

عندما تعود ليلى إلى بيتها فى الحى الشعبى نعلم أنها تعيش مع عمها تاجر العطارة الشرير سلامة»- عبد العزيز خليل - وزوجته التى هى بمثابة أمها - ثريا فخرى - ولكننا نكتشف فى الوقت نفسه عقدة الفيلم الاخطر، والتى تنطلق منها كل الأحداث بعد ذلك.. وهى أن زكى رستم أو «المعلم بيومى» الكهل الذى يعمل تاجرا أو صيادا - لا ندرى بالضبط - فى مركب شراعى ينتقل به بين القاهرة ودمياط أو رشيد.. يحب هذه الفتاة الجميلة الصغيرة التى هى فى عمر ابنته.. والتى يرقبها بهذا الشعور بالاشتهاء منذ طفولتها.. وحيث هو الصديق اللصيق بعمها سلامة هذا..

لكن الفتاة الخالية الذهن من كل شرور الحياة.. وببراءة ليلى مراد التقليدية. تعود من زيارة صديقتها سعيدة بحبها الوليد لهذا الشاب محمود.. وهنا ندخل مباشرة إلى عالم ليلى مراد الحقيقى: الورود والقيثارات والعصافير.. إنها تداعب عصفورها الصغير فى القفص والذى تسميه «بونبونى» أى قطعة الحلوى الصغيرة - وتسأله عما إذا كان سعيدا مثلها.. ولا يجيب العصفور بالطبع لأنه لم يكن قد وقع فى حب يحيى شاهين بعدما دفع له تذكرة الأوتوبيس!

يبدى العم عبد العزيز خليل تذمره لزوجته العجوز ثريا فخرى من خروج ليلى المتكرر. بينما تصادف هى فى الطريق زميلتها المدرسة سميرة مرة أخرى ولكن فى سيارة جديدة اشتراها ابن خالتها يحيى شاهين.. ويتحدث الثلاثة عن حفل المدرسة الذى لم نره فى الفيلم عندما عرضه التلفزيون، وتصورنا أنه يمكن أن يكون قد حذف ببساطة كالعادة، لأن أحد الرقباء أو الرقيبات المعجبات كان مزاجها فى الغالب متعكرا.. ولكننا ندهش حين يذكر صلاح طنطاوى فى كتابة أنه لم يشهد حفل المدرسة هذا عندما شاهد الفيلم أول مرة .. وهنا تكون تلك أول مرة فى فيلم لليلى

مراد يفلت فيها المخرج فرصة يمكن أن تغنى فيها.. وهم الذين يجعلونها تغنى فى الفرح وفى الحزن وبلا سبب!

رومانسيات ما قبل الجينز!

تنتهى النزهة فى السيارة الجديدة التى دعاها إليها يحيى شاهين، إلى إنفراده بها وهما سائران على الأقدام «لشم الهواء» فى مكان جميل على النيل حيث يدور بينهما هذا الحوار البرئ الجميل على الرغم من سذاجته بالنسبة لنا الآن فى عصر لم يعد يعترف بالرومانسيات والمشاعر..

إن يحيى شاهين يقول:

- أنا شايف أن القمر هنا أجمل منه فى أى حتة تانية.. جميل .. ساحر.. كله ابتسام وامل!

فتسألة ليلى مراد بدلال من تطلب المزيد:

- وايش عرفك أن القمر جميل.. مع أن تقاطيعه مش باينة؟

- تقاطيعه أنا شايفها كويس..

- ليه.. عينيك غير عيون الناس؟

- ابدا.. قلبى هو اللى غير قلوب الناس.. أنا عايش فى دنيا تانية كلها آمال وأحلام!

ترى.. إذا استخدام أحد شباب هذه الأيام هذه الكلمات الجميلة ليغازل بها فتاته لابسة «الجينز» وهما يتمشيان على شاطئ النيل، فهل يمكن أن تحس معانيها.. أم تطلب منه على الفور أن يبتعد بها عن النيل فورا ويأخذها إلى أقرب «ويمبى»؟

لكننى معجب شخصيا بهذا الحوار الساذج - ربما لأننى من جيل يحيى شاهين إلى حد أن انقل لكم منه هذه العبارات:

يقول يحيى شاهين.. «بيقولوا أن الجنة والنار فى الآخرة بس.. مع أنى شايفهم فى الدنيا.. اليوم اللى ما بشوفكيش فيه.. يبقى نار.. والحتة اللى بتقعدى فيها معايا.. تبقى جنة!»

فتقول ليلى مراد: «عارف يا محمود.. أنا حاسة إننا روح واحدة عايشة فى جسدين.. من كتر السعادة اللى أنا فيها خايفة على حبنا من الأيام!».

وعلى خيرة الله يتقدم محمود لخطبة ليلى.. ولكن عمها يراوغه فيؤجل الإجابة إلى

اسبوعين.. بينما تكون المناسبة قد حانت لكى تغني ليلى مراد أولى أغانيها وهى تكاد تطير فرحا:

«مش قادرة اصدق.. كل اللى أنا شايفاه وسامعاه..

مش قادرة اصدق.. إن حبيبى حعيش وياه!

أغانى لكل المناسبات!

الغناء ممكن جدا فى الفيلم أيا كان المكان وايا كانت المناسبة.. ولا يحاول المخرج عند تقديم أى أغنية أن يبرر أو يخلق لها الظروف المناسبة بما يتلاءم مع الواقع..

الإنسان فى الفيلم المصرى يغنى بجرأة شديدة وعلى الملأ كلما «كبس عليه» الغناء.. فلا يهم المكان ولا الناس.. وليلى مراد تغنى هذه الأغنية مثلا فى حجرتها وهى تنتقل فيها من ركن إلى ركن آخر ومن دون أن تعبأ أبدا بالجيران أو حتى بعمها وزوجته اللذين يقيمان معها فى الشقة نفسها..

كل هذه المستحيلات الغريبة أصبحت سهلة ومنطقية على حناجر جميلة من عبد الوهاب إلى ليلى مراد حتى لم يعد أحد يسأل عنها.. وصحيح أن منطق الفيلم الغنائى يسمح بها.. ولكنها - وحتى بعدما اصبحت السينما مهنتى - مازالت تدهشنى حتى الآن !

العجوز وخاتم سليمان!

نترك هذه الملاحظة جانبا ونعود إلى زكى رستم لنجده على ظهر مركب شراعى عائد به من رشيد إلى روض الفرج وقد قضى سبعة أيام فى البحر.. ! ولنا أن نتخيل كيف كان «النقل البحرى» فى تلك الأيام! ثم هو يشكو لوعة حبه لليلى لمساعده منصور الذى يمثله مختار عثمان.. وهو ممثل قديم كان له طابع خاص متأرجح بين الكوميديا والتراجيديا من دون أن ينجح فى أيهما لأنه كان واضح التصنع والافتعال.. وهو يلعب هنا دور «السنيد» التقليدى أو الناصح أو المستشار لزكى رستم، وفى محاولة مستميتة لصنع نوع من الابتسامة فى فيلم قاس بطبعه.. ولذلك فهو كثير الترديد للأمثال الشعبية التى يصبح احدها مفتاحا للفيلم كله بعد ذلك.. حين يحاول التخفيف من لوعة زكى رستم - المعلم بيومى - فى حبه لفتاة تصغره بكثير بأن يرشده إلى وسيلة كسب حبها بالمال باستخدام هذا المثل الانتهازي

الغريب: «نجمة فى السما.. ايش أو صلنى إليها.. قال شخشخ لها بالدهب.. تنزل لك برجليها..!

على الرغم من أن منصـور يصـارح المعلم بيـومى بأنه تجـاوز السـتين، إلا أنه ينصحـه بإغراء عم الفتـاة البـخيل الطمـاع.. وفجـأة ووسط هذا الحـوار المهم جدا دراميا.. ولمجرد أن المخرج حسن رمزى وجد نفسـه يصور مركبا شراعيا تمخر عباب النيل.. فإنه يجعل احد «المراكبية» يغنى بحماسة إحدى أغانى العمل النادرة فى الفيلم المصرى ! والمستوحاة هذه المرة من إحدى اهازيج العمل الشهيرة عند سيد درويش:

شد الحـزام على وسطك وامسك ايدى فى إيدك.. كلها يوم والا اتنين وحيعدلها سيدك..»

عملا بنصيحة منصور يذهب بيومى ليخطب ليلى من عمها العطار الجشع سالم.. فيرفضه رفضا مهينا يجعله يعود إلى بيته حزينا مقهورا يغمغم لنفسه: «أنا بتمنى يكون عندى مال الدنيا بحالها علشان ارمـية تحت رجلين الرجل ده وأنول ليلى».. وإذا بأمنيته هذه تتحقق وكان أبواب السمـاء كانت مفتوحة فى اللحظة نفسـها: ويخرج الفيلم فورا وبلا أى تمهيـد من هذه المشكلة الواقعـية المألوفة إلى عـالم الاسطورة المتوارثة فى وجدان البسطاء عن حلم العثور على خاتم سليمـان الكفيل بتحقيق كل الأمنيات.. إن منصور مشغول بتنظيف سمكة ما يعدها للطهى عندما يعثر فى بطنها على خاتم.. ثم لسبب غامض يعطيه ببساطة «لمعلمه» أو رئيسه فى العمل بيومى.. مع أن الخاتم من حقه شرعا وقانونا لأنه هو الذى عثر عليه.. وهو تصرف غريب من رجل فقير لا يفسر إلا أن البطل فى الفيلم هو زكى رستم وليس مختار عثمان الذى كان عليه – بتعليمات من المخرج طبعا – أن يتنازل عن الخاتم طواعيه لسيدة الواقع فى حب ليلى مراد ويريد إغراءها بالمال.. فكيف كان يمكن أن يصبح مسار الفيلم لو أن مختار عثمان هو الذى احتفظ بخاتم سليمان لنفسه؟

الذى يحدث بالفعل أن زكى رستم لا يكاد يضع الخاتم فى اصبعه ويدعكه بقطعة من ثيابه حتى يظهر له «الجنى الأسود» خادم الخاتم، بحيلة سينمائية ركيكة هى الظهور المفاجىء مع تغيير نسب الأحجام بالنسبة لوضع الممثل من الكاميرا بحيث يبدو عملاقا.. والجن يظهر طبعا لزكى رستم وحده ويعلمه بحقه فى طلب أى شىء ما عدا ثلاث أشياء لن يبوح له بها إلا فى حينها.. وبعدما يتأكد التابع مختار عثمان من

وجود العفريت خادم الخاتم فعلا، يكون غريبا أن أول ما يطلبه من العفريت بعد ذلك هو «حتة بنت رقاصة كده على نوقك!».. فتظهر الراقصة فعلا وتقدم رقصة عاجلة.. فنفهم أن هذا طلب المخرج شخصياً وليس مختار عثمان!!

تنقلب أحوال المعلم بيومى أو زكى رستم انقلابا كاملا مفاجئا على النحو الذى لابد من أن نتوقعه.. فخاتم سليمان يحقق له فورا كل ما يحلم به من اجل الوصول إلى قلب ليلى.. فهو يصبح فى غمضة عين حسنى باشا السعيد الذى يحيا فى قصر فخم ويملك كل ما تشتهى الأنفس.. ولكنه يظل على حبه القديم لليلى.. وطبيعى عندما يستدعى عمها بالتليفون ليقابله بشخصيته الجديدة ليخطبها منه مقابل مهر خمسة الاف جنيه.. أن يوافق العم فوراً.. ولكن ليلى نفسها ترفض لأنها تحب محمود الشاب الفقير، وهى تقول غاضبة طبعا أن الفلوس لا تهمها.. وإنما ما يهمها هو «الرجل اللى يقدر يسعدنى».. فيفحمها عمها الجشع بهذا السؤال المنطقى:

– ومين يقدر يسعدك أكثر من راجل باشا زى ده.. ماله ما يتعدش.. وكلمته ما تتردش!؟

فلا تجد ليلى مراد جوابا سوى هذه العبارة البلهاء «المال مش هو كل حاجة فى الدنيا!».. وهى عبارة لعلنا نلاحظ أنها تكررت كثيرا فى السينما المصرية..

تقاوم ليلى هذا الزواج الصفقة وتصر على الزواج من حبيبها الشاب.. ثم لا تكاد تخلو بنفسها حتى تغنى ! ولكن باكية هذه المرة، وكأنها تشكو عمها إلى السماء:

«ياظالم العشاق ويلك من المظلوم..

ليه تجنى ع المشتاق وتبيته محروم؟»

عندما يسمع محمود الشاب الفقير بما حدث يذهب إلى العم الجشع الذى يعلنه بوقاحة أنه يخل بإتفاقه السابق معه.. وسوف يزوج ليلى من الباشا الثرى.. فيقول يحيى شاهين هذه العبارة الفخمة بأدائه المتألم المعهود، الأكثر فخامة:

– يعنى رجحت كفته فى ميزان الدهب؟!

وهنا يدخل الفيلم أكثر فى منطقة التخاريف!

اعتذر العفريت ولم يحرق قلب ليلى!

أن ليلى التى تقع طريحة الفراش، تفاجأ بحنان غريب من عمها القاسى الذى يقدم لها دواء سحريا من صنع يديه يغير حالها على الفور.. فإذا بعينيها تبرقان

وهى تنصت لكل أوامر العم، فتقبل على الفور الزواج من حسنى باشا السعيد وتنسى تماما حبها لمحمود.. وصحيح أن العم «عطار» بلدى متواضع ولكن اختراعه السحرى هذا الذى يفقد الإنسان ارادته ويحول حتى عواطفه إلى النقيض كان كفيلا بمنحه جائزة نوبل..

تتزوج ليلى من الباشا فعلا فى حفل باذخ وهى مسلوبة الإرادة تماما إلى أن ينتهى مفعول الدواء السحرى على فراش الزوجية بالضبط ! فتفيق قبل أن تدخل الفاس فى الرأس، وتدرك فداحة ما وقعت فيه وتتذكر فجأة أنها تحب محمود وتكره الباشا. وتتكرر مرة أخرى القصة التى يولع الفيلم المصرى بتقديمها فى تلذذ مريب: الزوجة التى – لسبب ما يختلف من فيلم إلى فيلم – تمنع نفسها عن زوجها فى الفراش ليلة وليلتين وشهرا.. والزوج مستسلم لا ادرى كيف!

فى هذه الأثناء يكون محمود قد تحطم طبعا بعد غدر ليلى به فترك البلد كلها وسافر لا ندرى إلى أين. ولكننا نسمع بعد ذلك أنه يجهز لاختراع خطر يحقق له المجد والشهرة والمال لينتقم من غدر ليلى به.. بينما تعاودها هى ذكرى حبه فتذهب إلى مكان لقائهما الرومانسى على شاطئ النيل وترى وجهه يترقرق على الماء وهو يعاتبها بغضب:

– نسيتى كلامك؟.. إحنا روح واحدة عايشة فى جسدين؟

– فإذا بها ترد عليه بأغنية حزينة على فور :

«حبيبى جانى بيسال ليه هجرته ليه ونسيته ليه..

موش عارفة مالى جرالى إيه.. موش قادرة حتى ارد عيه! »

يحاول بيومى الذى أصبح حسنى باشا السعيد أن يسترضيها بأى شكل.. ويجثو تحت قدميها راجيا حبها، ملوحا بالمال والسعادة.. وتستجيب له فعلا لبعض الوقت ومقابل بعض المكاسب الساذجة.. ففى مشهد «فوتومونتاج» نراه يشترى لها بعض الفساتين والأحذية ويصحبها لبعض الحفلات.. ولكنها مصادفة ترى صورة حبيبها محمود تحت خبر عودته واختراعه الخطر.. فتستعيد حبها له على الفور وتغنى فى حديقة القصر فى سعادة طاغية:

«ياقلبى اصحى.. اصحى ياقلبى..

حبيب الروح هنا جنبى..»

الغريب أن الباشا شخصيا يسمعها وهو جالس فى القصر فلا يدهش لأن زوجته

اصيبت بالجنون فرفعت عقيرتها بالغناء فى الحديقة ويمكن أن يسمعها الجيران!

ولكن الصدام الحتمى يحدث بالطبع حين يكتشف الزوج أن زوجته على الرغم من كل ما انفقه عليها مازالت متعلقة بحبيبها القديم.. فيدعك خاتم سليمان فى اصبعه ويستدعى العفريت طالبا منه هذا المطلب الغريب:

– «احرق لى قلب ليلى!»

فيعتذر العفريت بأن هذه هى أحدى الأمنيات الثلاث التى لا يستطيع أن يحققها له.. وفى قمة غضبه وثورته يقرر زكى رستم أن يصبح شريرا فجأة: «أنا من النهاردة حكون شخصا آخر.. حنتقم لشرفى لكرامتى!»

فى مشهد للزوجين فى قطار ما نكتشف إنهما فى طريقهما إلى لبنان.. فنتذكر الطريق البرى القديم «لقطار الشرق السريع» الذى كان يمكن أن يحملك من القاهرة إلى دمشق عبر سيناء قبل الاحتلال الصهيونى.. ولكن زكى رستم لا يصحب ليلى مراد إلى لبنان طبعا.. وإنما يسجنها فى قبو مخيف تحت قصره ليعذبها وقد كشف لها أول مرة عن سر خاتم سليمان «أقوى قوة فى العالم» والذى يمكنه من صنع أى شئ.. وتغنى له أغنية حزينة تشكو فيها من الظلم:

«ويلك من الله يا قاسى ياللى ساجنى...»

ويسند هو ظهره إلى حائط المغارة متألما حتى تنتهى الأغنية ويدخل الفيلم فى سراديب التخبط وتفكك الخيوط وعدم ترابطها بين الواقع والسحر.. فزكى رستم يدبر حريقا فى المصنع الذى يعمل به يحيى شاهين ويتهمه بتدبيره فى قضية كبيرة.. فيقبض عليه ويحبسه فى «برج» فى حديقة القصر كما يحدث فى أفلام دراكولا! وبينما تنقذه الخادمة ويذهب لإنقاذ حبيبته ليلى مراد.. يكون العم الشرير قد قتل رجلا كلفه بقتل زكى رستم ولم يفعل.. فتلفق التهمة ليحيى شاهين ويصدر عليه الحكم بالإعدام.. وهكذا تخاريف ما بعدها تخاريف تفقد الفيلم كل مصداقيته حتى فى إطاره الأسطورى.. إلى أن يفيق زكى رستم بكل طاقة الشر والإنتقام التى بثتها فى قلبه قوة الخاتم عندما يوبخه سكرتيره وتابعه مختار عثمان الذى مازال يمثل ضميره القديم النقى.. فيلقى عليه هذا الدرس الخلقى الموجه لجمهور الصالة أساسا:

– «أنت عايز تهرب من ضميرك.. مستحيل.. أنت كفرت بنعمة الله.. افتكرت إنك بخاتم سليمان إنك اله تقدر تتصرف زى ما أنت عايز.. أما كنت فقير كان الكل بيحبوك.. دلوقتى الكل بيكرهوك!»

الفقر والجدعنة!

يعود زكى إلى صوابه ويستدعى الجن خادم الخاتم طالبا منه طرد الأشباح التى تحاكمه: «أنقذنى من نفسى.. ريحنى من ضميرى..»

ويجيبه الخادم: ما اقدرش.. ده تانى شىء ما اقدرش أحققه لك!

ثم عندما يطلب منه أن يعيد له صحته.. يؤكد له الجن أن الأشياء الثلاثة المستحيلة هى «سعادة القلب.. وراحة الضمير.. وصحة البدن».. فيكتشف زكى رستم زيف اسطورة خاتم سليمان.. ويصرخ فى الجن: «كنت فاكرك مصدر السعادة.. أنت سببت لى الشقا.. مش عايزك!».. ثم يطوح بالخاتم بعيدا عن اصبعه.. وفجأة يعود إلى حالته الأولى عندما كان المعلم بيومى التاجر الفقير.. ويهتف تابعه مختار عثمان فرحا: «الحمد لله على الفقر والجدهنة!»

أعتقد أن هذه كانت حكمة الفيلم كله.. وهى الحكمة التى كانت السينما المصرية حريصة على ترسيخها فى ذهن المشاهد فى معظم أفلامها: أن الفقر مع السعادة والصحة وما يسمى راحة البال، أفضل من أى طموح أو رغبة فى الرخاء أو التقدم.. وأن القناعة كنزاً يفنى.. وإن على الإنسان أن يرضى بما قسم الله له.. فلا يحلم.. ولا يطمح إلى شئ.. ولا يعترض!

ويكشف لنا كتاب صلاح طنطاوى عن حقيقة مثيرة حول فيلم «خاتم سليمان».. فلقد كانت نهايته الأصلية أن يعى زكى رستم هذا الدرس.. فيفيق ليجد نفسه فى المركب الشراعى ويكتشف أن أحداث الفيلم كله كانت مجرد حلم أو كابوس فظيع.. وعرض الفيلم فعلا لبضعة أيام بهذه النهاية التى هاجمها النقاد هجوما عنيفا.. فقام المخرج حسن رمزى بالغاء مشهد الحلم وتصوير نهاية جديدة لبعض «مانشيتات» الصحف التى تعلن عن براءة يحيى شاهين من تهمة القتل بعدما استيقظ ضمير زكى رستم فاعترف بكل أخطائه.. فأصبح ممكنا أن يتزوج يحيى شاهين ليلى مراد.. لإن كل أحزان الناس فى السينما المصرية.. لابد من أن تنتهى «بزفة»..

«مجلة «فن» – السنة ٢ – العدد ٤٥ – ١٠/١٢/١٩٩٠.

«الإمبراطور»

الجديد فعلا فى فيلم «الإمبراطور» هو مخرجه الجديد طارق العريان الذى سمعت أنه شاب لم يتجاوز السادسة والعشرين عائد بعد دراسة السينما فى أمريكا.. وهى مسألة لا تعنى الكثير ولا القليل فى ذاتها بل أصبحت على العكس تدعو إلى التوجس.. فكل يوم يعلن شاب جديد - من باب إرهابنا - أنه.. خلاص.. عاد بعد أن درس السينما فى أمريكا وسوف يكسر الدنيا ويوقف كل واحد عند حده.. ثم بعد فيلم أو فيلمين نكتشف أنه مجرد أكذوبة جديدة من أكاذيب السينما المصرية.. وأنه لا يمكن أن يكون درس السينما إلا فى «شبين القناطر» .. ومعروف طبعا أنه لا يوجد معهد سينما فى شبين القناطر.. بل ولا حتى دار سينما يتفرج فيها الناس على هذا الإختراع !.. وتجاربنا السابقة مع الذين يعودون إلينا بين وقت وآخر ليعلنوا أنهم درسوا السينما فى أمريكا.. تقول إنهم لابد درسوها فعلا فى محطة مترو أنفاق.. نيويورك.. أو وهم يحملون البطاريات للزبائن كبلاسيرات فى سينما درجة ثالثة فى حى بروكلين.. وأنا شخصيا درست السينما الأمريكية جيدا فى سينما لوكس فى عماد الدين !

ولا يدرك هؤلاء الشباب أنه لا يعنينا فى الواقع أن يكون هذا المخرج الجديد أو ذاك قد درس السينما فى لندن أو نيويورك.. فكل ما يعنينا هو مستوى عمله نفسه وما نراه منه على الشاشة.. فهو الدليل الوحيد على موهبته وإبداعه وما يريد تقديمه للناس وقيمة هذا الذى يقدمه.. وأفضل أساتذة الإخراج فى مصر لم يدرسوا السينما أصلا إلا فى الاستوديوهات نفسها ومن خلال خبرة الكاميرا .

ولكن طارق العريان فى أول أفلامه «الإمبراطور» يثبت عمليا وعلى الشاشة أنه

درس السينما ويفهمها ويستخدمها جيدا.. وشهادة تخرجه هى فيلمه نفسه.. فهو مخرج متمكن فعلا بل وجرئ فى تجربته الأولى حين يختار موضوعا سبق تقديمه عدة مرات.. ولكن سيطرته التكنيكية واضحة على موضوعه رغم ذلك وفى محاولة لأن يكون له أسلوب خاص أيضا وهى مسألة صعبة جداً بالنسبة لأى مخرج جديد ..

وهى تزداد صعوبة بالطبع مع موضوع تم تقديمه من قبل. لأن المشاهد سوف يتساءل : لقد رأيت هذا الموضوع من قبل.. فما الذى يمكن أن يضيفه هذا المخرج ؟ والإضافة فى **«الإمبراطور»** هى طارق العريان نفسه كمكسب جديد للسينما الشابة.. وأتحدث هنا عن السن فقط بالطبع وليس عن الإتجاه.. فأسلوبه عقلانى رصين أولا.. وواضح أنه يحب أن يتقن عمله ويتأمله.. وليس لديه مراهقة وازدحام وتشوش الأفلام الأولى ولا استعراضاتها واداعاءاتها.. وإنما لديه حس جمالى عال بالصورة كتكوين وحركة كاميرا وزوايا وحركة ممثل.. ثم قدرة على تحقيق «الجو».. وهى مسألة صعبة جدا حتى بالنسبة لمخرجين قدامى.. وطبيعى أن يكون لكل موضوع ولكل «جو» إيقاعه الخاص.. ورغم أن الإيقاع فى «الإمبراطور» محسوب بدقة وتعقل رغم أن المفروض أنه فيلم عصابات وإثارة.. إلا أن هذا التعقل أدى أحياناً إلى بعض البطء والترهل.. فهناك مساحات واسعة من بعض المشاهد يمكن حذفها.. خصوصا وأسلوب طارق العريان يميل إلى «اللقطة - المشهد» أو اللقطة الطويلة.. ولكن الخطر هنا أنها يمكن أن تصبح مملة ما لم تقدم حدثا جديدا.. مثل اللقطة الطويلة لأحمد زكى وهو يفاجئ أخاه عبد الله محمود فى شقته الجديدة ويجلس على أريكة ليتأمله طويلا قبل أن يبدأ بينهما أى حوار.. وهى ليست مسئولية المونتير عادل منير بقدر ما هو أسلوب مخرج متأثر بوضوح بإيقاع كوبولا فى **«الأب الروحى»** وبرايان دى بالما فى **«الوجه المجروح»** الذى قدمته السينما الأمريكية مرتين والسينما المصرية مرة قريبة فى **«الفتى الشرير»** لمحمد عبد العزيز .

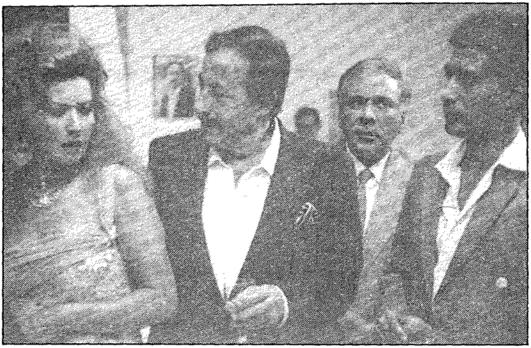
وهنا نصل إلى أن دراسة طارق العريان للسينما الأمريكية التى هى ميزته هى فى نفس الوقت عيبه على الأقل فى فيلمه الأول الذى نرجو أن يتخلص منه بمزيد من الخبرة والعمل.. ففى وسعك أن تتأثر بالسينما الأمريكية كما تشاء لأنها سينما قوية فعلا ولكن ليس لتتبع مفرداتها بالضرورة حتى فى فيلم مصرى وواقع مصرى لابد أنه مختلف.. وهذا الاختلاف لابد أن يفرض أداء وإيقاعا وممارسات مصرية لها سخونة وعفوية خاصة.. فلست أرى شخصيا مثلا أى قيمة هائلة للفيلم الأمريكى

«الوجـه المجروح» تبـرر نقله مـرتين إلى فـيلم مـصـرى.. فلو كـان هناك هذا المبـرر الموضـوعى أو الفنى القـوي فلا يمكن الاحـتـفـاظ بنفس الجـو والإيقـاع وحـتـى الأداء العقلانى الهادئ «الخواجاتى».. ولكننا لاحظنا مثلا أن أحمد زكى نفسه رغم براعة أدائه ونقلاته الواثقة من تعبير قوى إلى إنفعال أقوى.. يمثل وفى خلفية رأسه أداء آل باتشينو بنفس حركته البطيئة ونظرته الحزينة ومشيته المتثاقلة.. وهنا قد يكون أحمد زكى وطارق العريان معجبين بأداء آل باتشينو ـ وكلنا كذلك ـ ولكن طبيعة الشخصية نفسـها عندما ننقلها إلى مصر تفرض تغيرات فى السلوك والأداء شئنا أم أبينا.. وليس من حقى كممثل أن أؤدى دورا لمزاجي الخاص.. ولأن تاجر الهيروين الكبير الذى يحـتكر إدخـاله إلى مـصـر لا يمكن أن يدير عـمله الخطير بنفس طريقـة رئيس عـصـابة فى مـيـامى الأمـريكيـة.. ولأن نشـأة المجـرم والمهرب فى الفيلم الأمـريكى مختلفة.. فهو مهاجر كوبى من نظام كاسترو إلى شـواطىء فلوريدا يعيش فى ظروف بشعة لابد أن تؤدى به إلى عالم الجريمة.. بينما ظروف أحمد زكى فى «الإمبراطور» مـخـتلفـة.. فـهو قـادم من الأعـمـاق السـحيـقـة لمجتـمع الهـامش فى القـاهرة بدأ كلص صـغـير وقـرر بشـراسـة وشـجـاعة أن يصـعـد إلى القـمـة.. ومن الطبـيـعى أن تكون صراعاته مع الوحوش الأكبر منه مختلفة وفيها نكهة «بلدى» وليست بهذه «الشياكة» خصوصا أن أصله «الصايع» الحراق لا يسمح بهذا ..

ويعيدنا هذا إلى التساؤل عن ضرورة اختيار هذا الموضـوع أصلا.. فلماذا «الوجه المجروح» مع أن عالم الجريمة والمخدرات المحلى حافل بقصص أقوى وأكثر واقعية.. كان يمكن لكاتب السيناريو البـارع فايز غالى أن يصنع منها فيلما مـصريا أقوى وأكثـر مـصـداقـيـة بل وإثارة أيضـا.. وصـحـيح أنه اسـتـخـدم كل براعتـه فى مـحـاولة إضـفـاء الطابـع المصـرى على مـوضـوع لا نحس أنه اخـتـاره بإرادته بل لمجـرد أن المخرج مـعجب به.. وصـحـيح أنه اسـتـخـدم كل عناصـر الصـنعـة المحـبـوكة والمثـيرة تجاريا ولكن فى فيلم محترم وبلا تنازلات.. وأن الحـوار اللاذع الحراق كان متميزا تمامـا.. ولكنه فى محاولتـه لإنقاذ «مـصرية الفيلم».. أوقـع نفسـه والفيلم كلـه فى مـأزق «مانشيتات» الصحف عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ٧٧.. لأنه هو الذى أوحى للمشاهد بتناول أو تفسـير سيـاسـى لقصـة صعـود وهبوط مـجرم شـاب طموح ينتقم من عـالم الأقويـاء الذين سحـقـوه طويلا.. ولكن هذا التـمـهـيد المجـانى ـ بمعنى أنه لم تكن له علاقـة بعد ذلك بالفيلم نفسـه ـ لم يفسر فقط تلك الأحداث على أنهـا كـانت مـجرد

مؤامرة نهب وتخريب قام بها بعض «الحرامية الصغار» ولم يكن هذا صحيحا على الإطلاق - وإنما أوحى أيضا بأن هناك تفسيرا «مصريا» جديدا لقصة «الوجه المجروح» ولقصة صعود وهبوط الإمبراطون أحمد زكى مرتبطا بأحداث ١٨ و١٩ يناير.. ثم إذا بالفيلم ينغلق تماما بعد ذلك فى قصر أحمد زكى الأشبه بالقلعة وصراعاته إما مع العصابات الأخرى وإما مع زوجته رغدة.. بحيث لم نخرج إلى الشارع مرة واحدة ولم نشاهد البشر العاديين على الإطلاق.. وصحيح أن السيناريو يشير من بعيد إلى التغيرات الإجتماعية والاقتصادية التى تلت عام ٧٧ والتى كان لابد أن تصحبها ظاهرة الهيروين التى بدأت تنتشر منذ عام ٨٠ بالتحديد وبعد أن فتحت الحدود مع إسرائيل التى كانت المورد الرئيسى للهيروين لتدمير الشباب المصرى.. بل إن الفيلم يشير إلى ذلك بشجاعة ووعى من خلال شخصية «إلياهو».. ولكن هناك عدة مشاكل تنشأ من هذا التفسير القومى الواعى نفسه.. أولاها أن البطل متواطئ مع هذا كله متورط فيه ضد بلده بحيث لا يمكن أن أتعاطف مع أى قضية له.. وثانيها أن هذا كله لا يصلنى إلا من خلال بعض جمل الحوار العابرة.. وثالثها أننا لا نرى هذه التغيرات الإجتماعية التى أدت إلى إنتشار ظاهرة الإدمان.. ولا من خلال أزمات اقتصادية ونفسية ما.. ولا من خلال البشر العاديين كمجموعة شباب ضائع ومحبط تحيط مثلاً بعبد الله محمود شقيق المهرب الكبير.. فهو الشاب الوحيد الذى رأيناه فى الفيلم والذى سقط لأسباب فردية تخصه وحده لأنه أراد أن يكرر نجاح وثراء أخيه.. ولأن الفيلم كله حصر نفسه فقط فى قصر أحمد زكى والمحيطين به وبعد أن أوحى للجميع أنه سيتحدث عن مرحلة سياسية كاملة ..

ومن هنا أعود إلى التأكيد على أن الإضافة هنا هى مخرج جديد متمكن.. وتصوير جميل وممتاز من سعيد شيمى ومحمود عبد السميع، لا أدرى كيف صنعا هذا التوافق الفاهم المنسجم فى اللون والإضاءة خاصة فى مشاهد الليل وبانوراما المدينة من قمة المقطم.. ثم هناك موسيقى جديد موهوب ومختلف هو ياسر عبد الرحمن لولا الإسراف أحيانا فى إستخدام الموسيقى حتى تحولت أحياناً إلى ضجيج بسبب خطأ «المكساج» مثلا بعدم خفض الموسيقى لكى نسمع الحوار.. ورغم أن «الوجه المجروح» هو أصلا فيلم مصنوع لرجل فلقد استطاعت رغدة أن تقدم دورها الثانى القوى بعد **«كابوريا»** التي تثبت فيه أنها ليست وجها جميلاً فقط بل ممثلة مكتملة استطاعت أن تواجه التحدى الصعب أمام ممثل قوى وفى مشاهد



لقطة من فيلم «الامبراطور» - إخراج طارق العريان

وإنفعالات «ذروة» إجتازتها بمهارة حتي وهي ترقص أطول من اللازم ولكن ليست هذه مسئوليتها طبعا.. والمكسب الجديد الآخر فى هذا الفيلم هو محمود حميدة الذى ومن أول مرة يفرض نفسه حتى أمام أحمد زكى بحضوره القوى وجاذبيته الخاصة وتلقائيته مع الكاميرا التى أرجو ألا تكون مقصورة على هذا الفيلم !

- مجلة «كل الناس» - ١٦ / ١٢ / ١٩٩٠.

« أنت حبيبى »
كوميديا جميلة ووحيدة ليوسف شاهين

إذا كان لكل مخرج كبير أسلوب أو مدرسة أو نوع من السينما يهتم به ويقدم خلاله رؤيته للحياة وللسينما، فهذه بديهية.. والمخرجون غير الموهوبون فقط أو المخرجون المتوسطو الموهبة هم الذين يقفزون من نوع إلى نوع آخر من التراجيديا إلى الكوميديا الى البوليسى بالسهولة نفسها التى يغيرون بها جواربهم كل صباح، بحج أنهم يجربون كل الأنواع ويتركون لأنفسهم الحرية فى اختيار الموضوع والأسلوب كل مرة.وهم يخفون بذلك حيرتهم فى خيار فهم محدد لوظيفة السينما من زاوية محددة أيا كانت.. فحتى لو كانت هذه الوظيفة هى حبس أنفاس المشاهد بموضوعات بوليسية مثيرة مثل هيتشكوك.. فهذه نوعية من السينما تستحق الإحترام مهما اتفقنا أو اختلفنا معها.. لأن الفنان فى هذه الحال يحب ويبدع فى سينما يميل إليها أكثر ويمكن أن يضيف اليها حتى يصبح علما فيها واستاذا مثل هيتشكوك، أو مثل ستيفن سبيليبرج من الجيل الحالى، فى نوعية أفلام المغامرة والحركة حيث يعتبره البعض عبقريا فيها.. لأنه لا يوجد مخرج فى الواقع يجيد كل الأنواع حتى بالمفهوم الحرفى البحت، إلا إذا كان مدعيا أو نصابا.. لأن فقدان الأسلوب أو الشخصية أو الرؤية الواضحة والمحددة للسينما، هى نقص فى الموهبة وفى فهم العالم والسينما نفسها، يغطيه المخرج بالقفز من نوعية إلى أخرى. ولكن من دون أن يعنى هذا بالطبع جمود الفنان وتحجره وحبس نفسه فى قالب واحد.. لأن هذا قد يؤدى إلي تكلس أو «قولبة» أدواته الفنية وعدم تجديدها وإطلاقها بين وقت وآخر إلى تجربة مغامرة جديدة مختلفة قد تطلق دماء جديدة حارة تلهمه حين

يعود إلى لونه الأصلى الذى يجيده أكثر...

نلاحظ مثلا أن صلاح أبو سيف كان يخرج بين الوقت والآخر من أسلوبه الواقعى الشعبى الذى اشتهر به وأصبح علما فيه، ليقدم نوعا من الأفلام العاطفية أو الرومانسية فى سلسلة أفلامه عن قصص احسان عبد القدوس مثلا التى لم يكن النقاد يرحبون بها كثيرا.. ليس لأنه اساء تقديمها، وإنما حاول أن يسبح فيها خارج المياه التى يعرفها ويجيد الغوص فيها.. وكان صلاح أبو سيف يرد على هذا «الاتهام» الذى وجهته له شخصيا ذات يوم، بأن هذه الموضوعات «العاطفية» تعكس أيضا الكثير عن الواقع وظروفه حتى لو كانت تتحدث عن علاقة حب بين شاب وفتاة.. وهذا صحيح بالطبع إلى حد كبير.. ولكن ما كان يدفع مخرجا كبيرا مثل صلاح أبو سيف فى تقديرى إلى إخراج فيلم مثل **«الوسادة الخالية»** مثلا عن قصة حب عبد الحليم حافظ للبنى عبد العزيز.. لم تكن تجربة إخراج فيلم غنائى ناعم لمطرب كبير فقط وإنما تجديد أدواته الفنية كمخرج فى أسلوب مختلف بالتأكيد عن أسلوبه الواقعى الصارم الذى التزم به..

ثم هناك عنصر التحدى أيضا الذى لابد من أن يغرى كل فنان فى لحظة ما إلى أن يجرب ما يصنعه غيره، فربما اجاده هو ايضا واثبت تفوقه فيه حتى على الذين «احتكروه» وهذا طموح فنى مشروع ولا يمكن رفضه.. بشرط أن يثبت الفنان بالطبع أنه كان محقا عندما أقتحم هذا المجال المختلف واضاف الجديد الذى يبرر المغامرة..

ما حدث لصلاح أبو سيف، حدث ليوسف شاهين، حينما جرب بعض النوعيات التى كانت مختلفة عن أسلوبه المميز الذى فرض به نفسه منذ **«بابا أمين»** و**«ابن النيل»** و**«المهرج الكبير»** و**«صراع فى الوادى»** و**«صراع فى الميناء»**.. فله مغامرات غريبة مثل «شيطان الصحراء» وفيلمان غنائيان مثلا مع فريد الأطرش وشادية هما **«ودعت حبك»** و**«أنت حبيبى»** اللذان اخرجهما عام ١٩٥٦ و ١٩٥٧.. وقبل أن يتحول مرة أخرى إلى نوعه المفضل فى تحفته التى لا تنسى **«باب الحديد»** فى العام التالى مباشرة ١٩٥٨ ..

يوسف شاهين.. هل صنع جديدا لفريد وشادية ؟

يبدو غريبا بالتأكيد أن يخرج يوسف شاهين فيلما لفريد الأطرش وشادية وكل منهما على قمة الغناء.. واللون الذى يمكن أن يجمعهما معا فى قصة حب خفيفة

تميل الى الطابع الكوميدى بحيث يجذب المشاهد.. وهو ليس طابع يوسف شاهين بالتأكيد، حتى لو استطاع صنعه مرة، ولكن المدهش أن يصنعه يوسف شاهين مرتين! ومع الثنائى نفسه! فيبدو أن **«ودعت حبك»** الذى كان يضم أحمد رمزى - أحد نجوم يوسف شاهين المفضلين حينذاك - قد نجح إلى حد إغراء المجموعة نفسها بتكرار التجربة مرة أخرى فى **«أنت حبيبى»**. ولكن بجرأة أكثر إلى اقتحام مجال الفيلم الكوميدى.. فبدلا من أحمد رمزى يستعين يوسف شاهين إلى جانب فريد الأطرش وشادية بعبد السلام النابلسى وزينات صدقى، وهما نجمان «للكوميديا الصريحة» لو صح هنا التعبير.. فضلا عن اسناد شخصيات كوميدية لممثلين لم يكونوا معروفين بذلك مثل هند رستم، التى كانت معروفة أكثر كرمز من رموز الأنوثة الطاغية فى السينما المصرية، قد نتوقع أن يوظفها كوميديا مخرج مثل فطين عبد الوهاب مثلا، ولكن ليس يوسف شاهين بالتأكيد، الذى لا نستطيع أن نقول أنه صنع جديدا بتقديم بطليه الأساسيين فريد الأطرش وشادية فى اطار كوميدى.. لأنهما قد تفوقا فى هذا المجال بالفعل فى أفلامهما الأولى المعروفة والتى ربما كانت أجمل أفلامهما على الإطلاق .

نموذج للكوميديا الراقية !

لكن المدهش أكثر من كل هذه العناصر هو استعانة يوسف شاهين بأبو السعود الأبيارى بالذات الذى كان من أخصب مؤلفى السيناريو والحوار فى الكوميديا السينمائية المصرية، وربما حتي الآن. فلقد كان يبدو وحتى «انت حبيبى» عام ١٩٥٧، أن لهذا الكاتب ولهذا المخرج طريقين مختلفين تماما ولا يمكن أن يلتقيا على الاطلاق.. وعلى الرغم من أن تجربة عمل يوسف شاهين مع أبو السعود الأبيارى لم تتكرر بعد ذلك، إلا أنها تركت لنا نموذجا مثاليا نادرا للكوميديا شديدة الجاذبية والرقى، جمعت بين طرافة وخفة دم وشعبية أبو السعود الأبيارى وابتكاراته الضاحكة التى لا تبارى فى صنع الموقف والعبارة الكوميدية اللاذعة.. وبراعة يوسف شاهين التكنيكية الفائقة فى التوصل إلى الصيغة السينمائية المتقدمة كعادته فى كل أفلامه منذ البداية، ولكن بما يناسب كوميديا قد تصل إلى حد «الفارس» فى بعض المواقف.. بل لعلنى أقول ايضا أن موضوع وأسلوب أبو السعود الأدياري استطاع أن يفرض نفسه فى «انت حبيبى» على أسلوب يوسف شاهين.. فخلصه من بعض

«التزيدات» فى التكنيك، وربما بعض الحذلقة التي كان يلجأ اليها احيانا لفرض تكنيكه سينمائيا على حاجات الموضوع، فأصبح أكثر تدفقا وطبيعية وبساطة.. وربما اضفى عليه ايضا بعضا من شعبية أبو السعود الأبيارى.. ولكن مع الاحتفاظ بإحكام وتقدم «صنعة» يوسف شاهين نفسها.. فكنا نحن المستفيدون الوحيدون من هذا اللقاء الوحيد بين هذين العبقريين - كل فى مجاله - حين تركا لنا هذا النموذج القابل لتدريس الكوميديا السينمائية الراقية .

لابد أولا من أن نشير إلى بعض العناصر الفنية الأخرى المميزة فى فيلم «أنت حبيبى» وأولها التصوير المتقن لأحمد خورشيد، الذى كان أحد أفضل مصورى السينما المصرية، لولا ظروف حياته الخاصة التى اعتقد أنها اثرت كثيرا على ما كان ممكنا أن يبدعه هذا الفنان.. والذى نرى فى هذا الفيلم نموذجا لبراعته فى استخدام جماليات الأبيض والأسود. ثم هناك المونتاج، الذى اشترك فيه سعيد الشيخ وحسين عفيفى والذى حقق للفيلم الايقاع المتدفق السلس المناسب للفيلم الكوميدى.. فضلا عن القيمة الأساسية فى فيلم لفريد الأطرش وشادية لكلمات الأغانى..

وهنا لابد من أن نشير أيضا إلى الدور المهم الذى لعبه ايضا فتحى قورة أحد «عباقرة الظل» فى السينما المصرية، بمعنى أن أحدا لم يلتفت إلى براعة هذا الفنان الذى كتب عددا هائلا من أغانى السينما، التى على الرغم من خفتها الظاهرة، كانت قادرة على التعبير عن أجمل المعانى بأبسط الكلمات وأكثرها حكما وتركيزا، وفضلا عن الصياغة الكوميدية اللاذعة، والتى هى عنصر مهم جدا فى الفيلم الغنائى الكوميدى، التى كان أبرع من يكتبها فى ذلك الحين فتحى قورة وأبو السعود الأبيارى نفسه كانت السيناريو والحوار.. ولكن مما يدهشنا أن يمر من «تحت انف» يوسف شاهين، ما كتب من عناوين الفيلم من أن الموسيقى والألحان من صنع فريد الأطرش بينما موسيقى الفيلم كلها من مقطوعات أجنبية واضحة، وكان بعضها شائعا ومكررا فى أفلام تلك الفترة.. والغريب أن عبارة «الموسيقى والألحان» هذه كانت شائعة ايضا فى كل أفلام فريد الاطرش.. مع أنه لم يؤلف - فى تقديرى - أى موسيقى خاصة لأى فيلم.. لأن موسيقى الأفلام فن خاص ومستقل تمام عن تلحين الأغانى لا اعتقد أن فريد الأطرش مارسه اصلا.. وإنما ما كان يحدث غالبا هو أن يقوم موزع موسيقى متخصص مثل أندريه رايدر مثلا بتوزيع «تيمة» معينة أو أكثر

من أحدى أغانى الفيلم ويحولها إلى ما يسمى «بالموسيقى التصويرية»، وهذا لا يجعلها طبعا من تأليف فريد الأطرش بالمعني العلمى الدقيق.. والأمين ايضا .

فريد الاطرش كوميديان من الطراز الأول

يبدأ «أنت حبيبى» بمشهد «افان تيتر» (أو ما قبل العناوين) شديد الطرافة والذكاء، شاب يجرى هاربا فى شوارع وسط القاهرة والناس يطاردونه كأنه مجنون وإلى حد استدعاء «سيارة النجدة» للقبض عليه.. فإذا به فريد الأطرش هاربا من محاولة تزويجه بالقوة.. إلى أن يصل أبوه سراج منير ليلتقطه من بين ايدى رجال الشرطة لكى يقوده مرغما إلي حفل زواجه، بينما الشاب يصرخ فى الشارع بأنه لا يريد الزواج، بل ويرجو الشرطة أن تقبض عليه وتضعه فى السجن أو حتى فى مستشفى المجانين وهما «ارحم من الزواج !» .

من هذه البداية الطريفة الغريبة ندرك على الفور أننا أمام فيلم كوميدى.. ثم نكتشف مرة أخرى - وبعد سلسلة من أفلامه الأولى - أن فريد الأطرش كان ممثلا كوميديا من الطراز الأول فضلا عن كونه مطربا كبيرا .. وفى تقديرى أنه لو كان قد واصل نوع الأداء الكوميدى الذى قدمه فى أفلامه الجميلة مع سامية جمال.. لكان أفضل له بكثير من أفلام الفواجع التي قدمها بعد ذلك حينما قرر أن يصبح ممثلا «جادا» فى موضوعات كبيرة لأن المفهوم المتخلف الذى كان شائعا لدى الكثيرين هو أن التمثيل الكوميدى ليس «جادا»، وأن الموضوعات الخفيفة ليست «كبيرة»، وأن الفنان بالتالى لا يكون محترما إلا اذا اصبح نسخة من يوسف وهبى أو زكى رستم.. وهى مفاهيم خاطئة كلها بالطبع! ولكن فى حال فريد الأطرش بالذات يضاف اليها ولعه الشخصى - لأسباب حياتية أو نفسانية - بتقديم نفسه فى صورة الضحية المظلومة التى تثير الأشفاق.. وربما كان من الأسباب ايضا، ميل المشاهد الشرقى نفسه إلى قصص الفواجع والميلودرامات الباكية التى يصبح فيها البطل مضطهدا من الأقدار، ومعذبا ممزقا لا يقدر على المقاومة إلا بالبكاء أو الغناء.. وهى تركيبة سياسية حضارية قبل أن تكون فنية ! .

المدهش أن التى يرفض فريد الأطرش الزواج بها ولو دخل السجن، هى شادية.. ابنة عمه الجميلة الظريفة التى ترفض من جانبها هى الأخرى وبكل عنف أن تتزوج قريبها هذا لأنها تحب شخصا آخر هو «سمسم» الذى تزيد ضحكاتنا طبعا عندما

نكتشف فيما بعد أنه المتعجرف المفلس الظريف عبد السلام النابلسي..

من هنا جدة وغرابة وطرافة موضوع «انت حبيبى» المختلف تمام عن أى فيلم آخر.. فبينما تقوم كل أفلامنا على قصة حب فتى لفتاة يحاول الجميع عرقلتها.. تنطلق الأحداث هنا من قصة معكوسة تماما.. فالفتى والفتاة يكرهان بعضهما لأن كلا منهما مرتبط بحبيب آخر.. فريد الأطرش عاشق للراقصة نانا أو هند رستم.. وشادية أو «ياسمينة» تحب عبد السلام النابلسى الذى يتصور أنه مليونير.. لأنه يبحث عن البترول فى قطعة أرض ما.. وعلى الرغم من أن البترول لم يظهر بعد، إلا أنه يجيب بثقة عندما يسأله أحد : «حيطلع» !

زواج صورى بين شادية وفريد !

الضغوط الغريبة وغير المألوفة التى يتعرض لها هذان الشابان هذه المرة.. هى أصرار العائلة على تزويجهما على الرغم من كل هذه الكراهية.. فسراج منير والد فريد الطرش يكره جدا شقيقه عبد العزيز أحمد والد شادية.. وهناك خلافات خطرة حول ميراث والدهما ـ جد الشابين ـ الذى تقضى وصيته بأن يفوزا بملبلغ مائة الف جنيه ـ وكان مبلغا خياليا بالطبع عام ١٩٥٧ ـ بشرط أن يتزوجا، لذلك فالوالدان يستميتان من أجل اتمام هذه الزيجة بأى شكل.. وعندما تفشل محاولات شادية وفريد الأطرش للتهرب من الزواج.. يتفقان فى النهاية على الزواج الصورى الذى يستمر شهرا واحدا حتى يحين موعد استلام الثروة.. ثم ينفصلان بعد ذلك..

هنا نجد انفسنا أمام موقف مدهش جدا ومبتكر : زوجان مرتبطان بزواج صورى من أجل المصلحة وهما لا يطيقان بعضهما.. ولكنهما مضطران للإحتمال مدة شهر .. وبكل المفارقات الكوميدية التى يمكن أن تنشأ عن موقف كهذا.. والتى تذكرنا باجواء فطين عبد الوهاب مع شادية ايضا فى «الزوجة رقم ١٣» مثلا.. ولكن مع فاروق أن رشدى أباظة فى هذا الفيلم كان يحب شادية فعلا ولكنها هى التى تؤدبه بمنع نفسها عنه.. بينما فريد الاطرش هنا لا يطيق شادية بالقدر نفسه الذى لا تطيقه هى.. وطبيعى بالتالى حدوث اسطورة «امتناع الفراش» التى تحدثنا عنها أكثر من مرة، والتى تكررت فى أفلام كثيرة.. حيث يعيش الزوج مع الزوجة تحت سقف واحد من دون معاشرة.. كيف؟ لا أحد يدرى؟ ولكن التعبير الذكى عن هذه العلاقة الجبرية الشاذة يجئ كأفضل ما يكون فى الأغنية الظريفة التى يتبادل فيها

فريد الأطرش وشادية مشاعر الكراهية.. وهي أول أغنية في السينما المصرية «للحب المعكوس».. بمعنى أن يعرض فيها كل طرف كراهيته للآخر ! وربما كانت «يا سلام على حبى وحبك» هي الأغنية الوحيدة ايضا من هذا النوع.. وحيث يبرع فتحى قورة إلى اقصى حد صوغ حوار غنائي طريف بين شادية وفريد يعبر كل منهما عن المصائب التي هبطت عليه من ارتباطه بالآخر.. بل وتمنيات كل منهما بأن يختفى الآخر من الوجود .

مع ذلك وكجزء من طقوس الزواج يسافر الزوجان إلى أسوان لقضاء شهر العسل حيث يصمم فريد على اصطحاب صديقه عبد المنعم ابراهيم، الذي لا ندرى ما هي وظيفته في الفيلم أو في هذه العائلة بالضبط.. إلا أن يكون صديق البطل أو «السنيد» التقليدي الذي يضيف عنصرا كوميديا إلى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.. بينما تصحبهم في القطار نفسه الراقصة «نانا» أو هند رستم التي لا تريد أن يفلت هذا الشاب الثرى فريد الاطراش من براثنها على الرغم من أنه افهمها أن زواجه من شادية هو زواج وهمى.. وبعد طرائف مفتعلة نجد الثلاثة - فريد وهند وعبد المنعم إبراهيم - في عربة الدرجة الثالث وسط الصعايدة، لمجرد أن يغنى فريد أغنية صعيدية ترقص على أنغامها ايضا هند رستم بجسدها المثير وسط صعايدة قطار أسوان المبهورين بما يحدث بينهم فجأة من رقص وغناء.. ولا ينسى يوسف شاهين كعادته التركيز على وجه لشاب نوبى اسمر من الوجوه التي يحب دائما أن يبرزها في لقطات خاطفة في أفلامه، وحيث يبدو مفتونا بالوجوه السمراء، كالخادمة النوبية التي كانت تظهر في أفلامه الأولى .

في الفندق الذي يقيم فيه الجميع في أسوان تتوافر الفرصة لأبو السعود الأبيارى لنسج بعض المواقف الكوميدية، فشادية تشترك في عرض ازياء من دون مناسبة، فتكيد لها هند رستم بأن تنزع عنها فستانها أمام الجميع.. فترد لها شادية الصفعة في حفل عيد ميلادها حين تضع لها ٥٩ شمعة في الطورطة ويسود الهرج والمرج بين الجميع.. ثم هناك مشهد الغداء في حديقة الفندق حيث يطلب فريد الأطرش «الشوربة» بينما يطلب عبد المنعم ابراهيم «الاسباكيتى» ثم يتبادل الاثنان الموائد، فيقدم الجرسون الأسمر سيد سليمان طلب هذا الى ذاك، حتى يصيبه الجنون.. وهو مشهد كلاسيكى في السينما الكوميدية.. ثم تتصاعد مواقف سوء فهم أكثر عندما يصل عبد السلام النابلسى أيضا الى فندق أسوان ليفاجأ بخطيبته شادية وقد

تزوجت، وهنا تقدم شادية زوجها لخطيبها والعكس بالعكس.. ويسمع الجرسون سيد سليمان هذا التقديم الغريب وهو فى ذروة «اللخبطة» بين من طلب الشورية ومن طلب «الاسباكيتى» فيحس أنه وقع بين مجموعة من المجانين.. ويسقط فجأة مغشيا عليه.. ويطلب من رئيسه فى الفندق أن ينقله الى مستشفى المجانين !

ثم النهاية السعيدة المشهورة !

تقوم كوميديا الفيلم على مواقف عقلية ومحسوبة كهذه تتولد عن المفارقة أو سوء الفهم أو عبثية الموقف نفسه.. فشادية تزوجت فعلا فريد الأطرش ولكن رغم انفها.. بينما هى مخطوبة لعبد السلام النابلسى الذى مازالت تحبه.. وكل الغرائب تنبع بالتالى من هذا الموقف الشاذ.. ولكن كل الأطراف متفهمة له.. وفريد الاطرش مثلا يطمئن النابلسى إلى أن شادية لا تعنيه على الإطلاق.. وينصحه بالانتظار شهرا فقط لكى تعود اليه «مطلقة عذراء».. فيدهش النابلسى - مثلنا - لمسألة عذراء هذه، التى لا يصدقها.. لأنها - على حد تعبيره - لو كانت صحيحة «يبقى الراجل ده يا اما مجنون.. يا اما قديس.. وأنا أفضل يكون مجنون» !

لأن شادية لابد من أن تغنى، ولأن يوسف شاهين فشل في تدبير موقف مناسب للغناء، نجدها، أى شادية، ومن دون مناسبة تتسلل إلى فرقة الفندق الموسيقية وتحشر نفسها بين اعضائها لتبدأ العزف على البيانو وإذا بالفرقة كلها تعزف وهى تغنى : «ما يكونش ده اللى اسمه الهوى.. اللى مالوش فى الكون دوا..» لأنها فجأة ومن دون مناسبة ايضا، تكون قد بدأت تحس ببوادر الحب لفريد الأطرش.. ربما بسبب المعاشرة اليومية.. وربما لأنها اكتشفت أنه ليس سيئا إلى هذا الحد.. خصوصا بالمقارنة مع النابلسى!.. ولذلك فهى تصحب فريد إلى موقف رومانسى بين الآثار لتصارحه بحبها من دون أن يفهم هو.. وهو مشهد شديد الذكاء يقوم على الحوار الطريف الذى يستلهمه أبو السعود الأبيارى من النقوش الفرعونية، وهو الكاتب الذى تعود أن يكتب حوارا شعبيا لاسماعيل ياسين.. مما يؤكد أن مستوى الموضوع والتمثيل والإخراج يمكن أن يستخرج من الكاتب مستويات ارقى..

تعجب شادية هى الأخرى لسبب غامض بجرسون «نوبى» صغير يعمل فى المطعم.. لتكون هناك مناسبة لأن يدعوها إلى عرس أخته «زينه» فى قرية على الضفة الأخرى من النيل.. فيقرر الجميع أن يحضروا العرس فى القرية النوبية لتغنى شادية

وفريد : «زينة زينة زينة.. زينة غالية علينا» بينما ترقص هند رستم.. ويكون واضحا ان مرارة الأحداث قد هبطت، وأصبحت فى حاجة إلى قوة دفع جديدة.. وهنا ينتهى شهر العسل الذى يتسلم بعده العروسان تركة المائة ألف جنيه ويكون بوسعهما بالتالى التحلل من زواجهما الصورى بالطلاق كما اتفقا، وهنا يدفع السيناريو بالتحول الثانى الذى يغيرمجرى الأحداث.. ففريد أيضا بدأ يحس بأنه يحب شادية.. ولذلك هو يفكر فى الاحتفاظ بها بدلا من الطلاق.. ولأن حواء تدرك بغريزتها كل شيء، فلابد من أن تكتم مشاعرها لتعذب آدم.. ولذلك فهى تصد عواطف فريد ولا تستجيب له.. لكى يغنى لها هو «احلف لك ما تصدقشى.. يا شغلنى ولا تعرفشى!» بينما يسكر النابلسى حتى ينسى مشكلته.. ولكن يجيء حل مشكلته عندما تسمع هند رستم مصادفة أنه سيصبح مليونيرا اذا عثر على البترول.. فتتحول له بدلا من فريد لأنها تبحث أصلا عن فلوس الرجال.. وهنا تسنح الفرصة ليوسف شاهين ليصنع شيئا من السينما، في مشهد تتخيل فيه هند رستم أنها أصبحت زوجة المليونير الذى يصحبها فى الحلم فى سيارة فارهة.. ثم يصنع شيئا آخر من السينما حين يغار فريد الأطرش على شادية بعدما احس بالحب الحقيقى فيضربها، ويستخدم يوسف شاهين الصواريخ الملونة المنطلقة فى السماء للتعبير عن الضرب وانطلاق العواطف.. وهنا يكون كل طرف قد استقر على الطرف الاخر الذى يريده فعلا.. فريد الأطرش فى حجرته مع شادية وقد أغلقا الباب وعلقا عليه لافتة : «لا تزعجونا»، وعبد السلام النابلسى وقد اقتنصته هند رستم فى حجرتها وعلقت على بابها المغلق : «لا تزعجونا» ايضا.. ويفهم عبد المنعم ابراهيم الاشارة فيقول «حاضر»!.. وينصرف عن الجميع لينعموا بالسعادة.. بهذه النهاية اللطيفة ينتهى عمل جميل، وكل ما فيه لطيف ومبتكر، ولعله العمل الكوميدى الوحيد ليوسف شاهين الذى لم نكن نتوقع منه ذلك.. فهل يرجع الفضل لأبو السعود الإبيارى الذى لم نتوقع أيضا أن يجمعه شيء واحد مع يوسف شاهين.. ربما.. ولكن فى تلك الأيام كان ممكنا أن يجتمع الشامى مع المغربى.. لنكسب نحن تلك الأفلام الجميلة ! .

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٤٦ - ١٧/ ١٢ / ١٩٩٠.

«حب وجنون»
فيلم استعراضى كوميدى .. عاش.. ويعيش

لسبب ما.. وفى أحد الأفلام.. كان محمد فوزى يتعقب تحية كاريوكا من باب الفندق إلى ردهته وهو يصفر بفمه لحنا مرحا يغيظها به، بينما تلتفت هى وراءها لتزجره متأففة من هذه المطاردة.. إلى أن رأته أيضا يتعقبها إلى باب المصعد، فدهشت وسألته بحدة «أنت طالع فوق؟».. فقال لها بسخرية من دون أن يفقد مرحه : «لأ طالع تحت !..»ثم اذا به يدخل المصعد معها إلى الطبقة نفسها لتنفجر هى غيظا حينما تكتشف أنه قد استأجر غرفة الفندق المواجهة لغرفتها مباشرة ! .

شاهدت هذا الموقف لمحمد فوزى فى مرحلة لا اتذكرها بالضبط من طفولتى حتى نسيت أسم الفيلم نفسه.. ولكننى لم أنس ابدا هذه العبارة بالذات التى يقولها لتحية كاريوكا وهو يحاول أغاظتها : «لأ.. طالع تحت!..» .

أعجبتنى جدا في حينها ومنذ أعوام بعيدة، حكاية أن يكون أحد «طالع تحت».. كان تعبيرا مركزا ولكن شديد السخرية لدرجة أنه علق بذاكرتى من الطفولة حتى الآن، وعلى الرغم من أننى كنت قد نسيت قصة الفيلم كله والموقف الذى أدى إلى هذه المطاردة الظريفة لتحية كاريوكا من هذا الشاب الذى كانت تبهرنا منذ تلك اللحظة أغانيه الجميلة، ضمن استعراضات غنيه متقنة الصنع فضلا عن خفه ظله المميزة التى جعلته شيئاً مختلفا حتى وسط نجوم الكوميديا المحترفين بمن فيهم اسماعيل ياسين نفسه.. فقد يكون الضحك طبيعيا ومتوقعا من نجم كوميدى تذهب لتشهد أفلامه وأنت تتوقع ذلك، ولكن عند تنبع الضحكة من مطرب لا يدعى أنه كوميدى محترف، فمن الطبيعى أن يكون لها وله وقع خاص يجعله متفردا بين الآخرين.. ولقد كان هذا هو سر محمد فوزى .

عندما أعاد التلفزيون المصرى عرض الفيلم موخرا بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لوفاة محمد فوزى، تذكرت أولا أن ربع قرن كامل كاد ينقضى على رحيل هذا الطائر المغرد الظريف الذى ملأ مسامعنا وعيوننا بالبهجة.. وأن أيامنا جميعا ـ الأحياء والأموات ـ تمضى من بين أيدينا بسرعة رهيبة.. ثم أكتشفت أخيرا وبعد هذا الزمن الطويل أن الفيلم هو «حب وجنون» عندما رأيت فيه المطاردة الظريفة نفسها من باب الفندق حتى باب المصعد ومحمد فوزى يقول لتحية كاريوكا ساخرا : «لأ.. طالع تحت».. هذا التعبير شديد السخرية الذى ربما كان من أول الأشياء التى نبهتنى فى طفولتى إلى أن جملة واحدة مركزة يمكن أن تعيش فى رأسك إلى الأبد.. وربما أيضا كانت هذه هى «المفاتيح الصغيرة» التى أدخلتنى إلى عالم الفن ..

ثم كان سهلا بعد ذلك أن أبحث لأعرف أن «حب وجنون» هذا تم نتاجه عام ١٩٤٨.. أى أن هذه الواقعة التى علقت بذاكرتى وحدها من كل تفاصيل الفيلم عاشت معى ٤٢ سنة كاملة. وعلى الرغم من أن اعادة الرؤية كشفت عن مدى سذاجة هذه القصص القديمة، إلا أنها لم تفقد بعد كل هذه السنوات، جمالها وبراءتها الأولى، بدليل أنها عاشت ..

الشاب الظريف

كان «حب وجنون» هو فيلم محمد فوزى الثامن على الرغم من أنه لم يكن قد ظهر فى السينما الا قبل عامين فقط.. ولكنه كان يتميز من بين أفلامه السابقة بأنه يكاد يروى بالضبط قصة هذا المطرب الشاب نفسه وبحذافيرها، منذ أن ترك مدينته الأقليمية «طنطا» فى قلب دلتا مصر بعد فترة قضاها كمطرب شعبى في الموالد والأسواق والأفراح، ليبحث لنفسه عن فرصة فى القاهرة (ربما عام ١٩٤٤).. وليغير اسمه من «الحو» إلى فوزى» وينجح نجاحا كبيرا يفتح أمامه أبواب السينما عام ١٩٤٦ حيث قدمه أحمد بدرخان لأول مرة فى فيلم **«مجد ودموع»** أمام مطربة جديدة أخرى ولكن وافدة من لبنان هى نور الهدى.. ويبدو أنه نجح فى السينما أيضا بقابليته الكبيرة للكاميرا وحركته الحرة المنطلقة، وخفة ظله على الشاشة، لأنه أختار أدوار بسيطة للشاب الظريف الذى لا يورط نفسه مثل المطربين الآخرين فى أدوار معقدة، يمكن أن تحرجه كممثل.. وإنما اكتفى بالشخصيات الأقرب إلى قدراته الطبيعية فى الأداء أكدت نجاحها خفة ظله وتلقائيته فى الأداء وعدم التكلف أمام

الكاميرا إلى حد عدم الاحساس بها.. فإذا أضيف إلى ذلك صوته البسيط والأقرب إلى المرح، ومقدرته فى التلحين الخفيف المرح شديد التبسيط، والذى نجح على الرغم من ذلك فى فرض لون مستقل من الغناء والموسيقى بين المدارس الأقوى منه والتى كانت سائدة قبل ذلك، أمكن أن نفهم سر نجاح محمد فوزى كوافد جديد على السينما الغنائية، ثم مقدرته على الأستمرار والمنافسة بين خصوم أقوياء اختفى معظمهم واحد تلو الاخر بينما بقى هو قويا ومحبوبا إلى يوم رحيله ..

لم تكن المنافسة سهلة أمام محمد فوزى.. ولا الساحة كانت خالية، عندما بدأ ظهوره فى السينما لأول مرة عام ١٩٤٦ بفيلمين هما **«مجد ودموع»** و **«عدو المرأة»** أمام صباح ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ولكى يقدم فى العام التالى مباشرة أربعة أفلام...

عام ١٩٤٧، كان واضحا أنه فرض نفسه تماما حتى يقدم الأفلام الأربعة : **«العقل فى أجازة»** أمام ليلى فوزى ومن إخراج حلمى رفلة.. **«قبلنى يا أبى»** أمام نور الهدى من إخراج أحمد بدرخان.. **«عروسة البحر»** أمام عقيلة راتب ـ وكانت مطربة ايضا ـ ومن إخراج عباس كامل.. و**«صباح الخير»** أمام صباح ومن إخراج حسين فوزى.. ثم قفز رصيده فى العام التالى ١٩٤٨، إلى خمسة أفلام منها **«حب وجنون»** موضوعنا اليوم.. **«صاحبة العمارة»** أمام سامية جمال ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. **«نرجس»** أمام نور الهدى ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. **«الروح والجسد»** أمام كاميليا فاتنة الإغراء ومن إخراج حلمى رفلة... **«بنت حظ»** أمام سامية جمال وإخراج عبد الفتاح حسن..

ثم انطلقت أفلام محمد فوزى بعد ذلك بما لا يمكن حصره.. مما أغرى شقيقته هدى سلطان إلى تكرار تجربته بترك طنطا هى الأخرى والمجيء إلى القاهرة، متصورة أنها يمكن أن تهرع بصوتها القوى الجميل إلى أحضان أخيها الأكبر الناجح.. ولكنها فوجئت بالتقاليد الريفية المحتفظة التى ما زالت ترفض أن تغنى البنت أو تحترف الفن، تمنع أخاها حتى بعدما أصبح فنانا مرموقا من الأعتراف بموهبة أخته، ويقال أنه تخلى عنها لسنوات إلى أن فرضت موهبتها بنفسها.. وعندها لانت مقاومته الريفية قليلا وتغلبت عاطفة الأخوة، لحن لها عددا من أجمل أغانيها..

نموذج لأفلام الأربعينات

«حب وجنون» نموذج لأفلام محمد فوزى بل ولسينما الأربعينات كلها، المتخلفة أو البدائية، على الرغم من اعجابنا بها الآن لأسباب عاطفية لا علاقة لها بالفن.. ولكنها بالمقاييس الفنية البحتة كانت سينما ركيكة وساذجة إلى حد كبير.. ولكن ربما كانت هذه السذاجة والبراءة، فضلا بالطبع عن حنيننا للنجوم القدامى، هى سبب تعلقنا بهذه الأفلام التى تميزت أيضا بقيمتها الكوميدية أو الأستعراضية التى أصبحنا نفتقدها الآن. ولكن هناك مرحلة أكثر تقدما لمحمد فوزى نفسه حينما عمل بعد ذلك مع مخرج متمكن مثل بركات مثلا، وأمام نجمات راسخات مثل ليلى مراد وفاتن حمامة ..

إن جاذبية «حب وجنون» فضلا عن صوت وألحان وخفة ظل محمد فوزى والجانب الأستعراضى الذى توفره راقصة مثل تحية كاريوكا، هى فى أنه نموذج كلاسيكى لهذا النوع من الأفلام الذى تخصص حلمى رفلة بتحقيقه بنجاح، خلال «توليفة» من عدة عناصر جذب متكاملة : قصة الغرام البسيط بين المطرب والراقصة... المجموعة المشبعة من الأغانى والاستعراضات.. ثم الغطاء الضاحك لهذا كله خلال نجوم الكوميديا المحبوبين حينذاك ـ ولو بظهور بعضهم فى مشاهد قليلة من باب المجاملة ـ ولذلك فنحن نرى هنا شكوكو وإسماعيل ياسين، وكانا ثنائيا ناجحا جدا منذ أفلام أنور وجدى، شكوكو المطرب الشعبى الذى يمثل «الجدعنة» و«الفهلوة» التى ستثير حماسة أبناء البلد باعتباره نموذج النجار أو الحرفى «الصنايعى» بالجلباب أو من دون الجلباب، الطرطور الشهير على رأسه، و«المواويل» التطريبية التى يقلد بها غالبا أغانى المطربين الكبار ـ وبالذات أم كلثوم ـ ولكن بشكل ساخر.. وإسماعيل ياسين بأسلوبه الذى قد يكون مناقضا، والذى يقدم فيه شخصية «العبيط» الذى لا يجيد أى شىء ويخاف ويبكى ويستنجد بأمه أو يسخر من شكله القبيح أو من فمه الواسع طول الوقت.. وكان النموذجان يكمل بعضهما البعض وفيهما من ثنائيات كوميدية أجنبية كثيرة.. ثم كانت لهما معا فقرات غنائية مزدوجة يؤدى كل منهما فيها بأسلوبه الخاص، فيعجب بها الجمهور جدا. ومع اللون الغنائى العاطفى الذى يؤديه البطل.. والاستعراضات التى تقودها الراقصة، تكتمل المتعة المزاجية تماما عند المشاهد، فلا تبقى إلا المواقف الكوميدية من نماذج أو «تيبات» كانت تقليدية ومضمونة النجاح، فعبد السلام النابلسى هنا ايضا ليقدم شخصية الشاب

المتغطرس الذى يرافق البطلة تحية كاريوكا طول الوقت ويقف عائقا ضد حب البطل محمد فوزى.. لها.. وهو يتأفف طول الوقت بالطبع من هذا المطرب الفلاح ويسميه «الصعلوك» وتكون الفرصة مناسبة بالطبع لكى يصب عليه صديقا البطل، شكوكو وإسماعيل ياسين، سخريتهما طول الوقت ايضا، باعتباره «العزول» أو الشرير الكوميدى الذى لا يمكن أن تكرهه..

ثم هناك زينات صدقى التى تظهر فى مشاهد قليلة فى بداية الفيلم ثم تختفى تماما بعد ذلك من دون سبب مفهوم إلا أنها اشتركت فيها من باب المجاملة للمخرج أو المنتج، مثلها مثل حسن كامل الممثل الذى انفرد فى السينما المصرية مع شرفنطح (محمد كمال المصرى) بدور الرجل الضئيل الحجم ومصدر السخرية فى كل فيلم، وممثل صغير آخر في تلك الفترة المبكرة كان منتشرا فى الأدوار الصغيرة هو عبد النبى محمد.. بل أن الشرير الضخم طيب القلب رياض القصبجى، يظهر فى لقطة واحدة فى بداية الفيلم، فى دور اللص الذى يسرق بالقوة ساعة محمد فوزى والذى ينتظر القطار ليهرب به من قريته إلى طنطا.. وهى المدينة نفسها التى جاء منها محمد فوزى فعلا إلى القاهرة، وهذا ما يوحى بأن مؤلف القصة والحوار الفنان بديع خيرى استلهم فى الواقع قصة محمد فوزى الحقيقية..

دلائل من العناوين

قبل أن نترك عناوين الفيلم لابد من أن نستخلص منها كعادتنا بعض دلائلها المهمة، حيث نكتشف مثلا أنه ليست هناك أية اشارة لكاتب السيناريو.. وأن مساعد المخرج مع حلمى رفلة كان عاطف سالم شخصيا!.. بينما ملاحظ السيناريو أو «الإسكريبت» كان سعد عرفه الذى أصبح مخرجا هو الآخر. أما دور «الشريرة» فأسندوه للوجه الجديد «جيهان»، وهى بنت الذوات اللعوب التى تلتقط المطربين الشبان من «الكاباريهات» وتحتفل بعيد ميلادها ست عشرة مرة فى السنة. ولأنه لابد من أن تكون هناك مؤامرات على قصص الحب فى هذه الأفلام، فلقد تكفلت هذه السيدة «جيهان» بمحاولة إفساد حب محمد فوزى لتحية كاريوكا من ناحيتها، بينما تكفل عبد السلام النابلسى خطيب تحية كاريوكا بالجزء الباقى من ناحيته..

أن أحد أسرار نجاح هذه الأفلام فى اقناع الجماهير، كان بلا شك العناية الإنتاجية الفائقة.. وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى كان يتقن عمله ـ فى حدود

مستويات تلك الأيام بالطبع ـ لذلك نكتشف أن ديكورات ولى الدين سامح تلعب دورا مهما فى ثراء الاستعراضات التى تخوض فى مجالات غريبة على الفيلم المصري، مثل استعراض «المريخ» وأستعراض «مملكة الشياطين» والتى تتطلب بالتأكيد تصميم مناظر مختلفة ومكلفة، خصوصا مع حشد الراقصين والراقصات فى كل عرض، وهو عنصر أساسى مهم جداً فى مصداقية أى فيلم استعراضى. وهنا يعهد الفيلم إلى أفضل شعراء السينما حينذاك بتأليف الأغانى فيكتب أحمد رامى شخصيا استعراض «مملكة الشياطين».. بينما يكتب بديع خيرى نفسه «استعراض المريخ» وكذلك الأغانى الكوميدية لشكوكو وإسماعيل ياسين «على الله الشفا» و«يا محمد».. ويكتب فتحى قورة «يازنوبة» و«دلوعة وحيلة».. بينما نقرأ على أغنيتى «ياللى خصامك» و«ماكانش يومك» اسما مجهولا لنا تماما هو مصطفى السيد الذى لا ندرى هل كان اسما آخر لحسين السيد فى بداية عمله الغنائى أم لشخص آخر لم يستمر ! .

طبيعى أن تكون الألحان نفسها عصبا أساسيا لكل هذه الأغانى، ولذلك ألفها محمد فوزى بنفسه واستطاع بقدرته الفائقة أن يتنوع بها بين كل هذه الألوان المختلفة، من عاطفى إلى كوميدى إلى استعراضات كبيرة أقرب إلى الأوبريت المتكامل، وبأسلوب كان ممتعا وثريا في تنوع ألوانه فى ذلك الوقت، المبكر، وبالذات بعد ما كان عبد الوهاب قد توقف عن الظهور فى السينما عام ١٩٤٦ ـ وإن لم يتوقف عن التلحين لها ـ فلم يبق فى مجال التجديد فى الأغنية السينمائية سوى محمد فوزى فى اتجاه.. وفريد الأطرش فى اتجاه آخر.. وقبل ظهور المدرسة الجديدة تماما لعبد الحليم حافظ وملحنيه بعد ذلك بعدة سنوات ..

ولكن يكفى للتدليل على «علمية» المنهج الذى اتبعه مؤلف موسيق مثل محمد فوزى، أنه ترك توزيع الحانه وقيادة الأوركسترا لفؤاد الظاهرى.. فهذا ملحن فى تلك الأيام لم يكن يتصور، وكما نرى الآن، أنه منفرد قادر على صنع كل الأشياء !!

ثم تبلغ الدقة ايضا أن يعهد بتسجيل الحوار لمهندس صوت هو فريد شافران.. ثم بتسجيل الأغانى لمهندس آخر هو شارل فوسكلو.. لأن هذا له شروط فنية.. وذاك له شروط أخرى.. وتكون ملاحظتنا الأخيرة علي عناوين الفيلم أنه لم يتم التصوير فى استديو الأهرام فقط.. بل تم الطبع والتحميض ايضا فى معامله.. وهو ما يعنى أن الاستوديوهات كانت وحدات متكاملة .

هنا قد يكون مضحكا أن نتساءل أين ذهبت معامل استوديو الأهرام هذه لأننا نعلم أن استوديوهات كاملة قد توقفت تماما، حتى عن التصوير، مثلا جلال وناصيبيان.. فضلا عن الاستوديوهات الخاصة الصغيرة الأخرى التى أنشأها أفراد وكانت تملأ أحياء القاهرة والأسكندرية !

قصتان....!

إذا كان بديع خيرى قد استوحى فى قصة الفيلم القصة الحقيقية لمحمد فوزى فلا يعنى هذا بالطبع المطابقة التامة بين القصتين.. فنحن قد لا نعرف مثلا مدى صحة حكاية المطحن أو «وابور الطحين» فى قرية ما قريبة من مدينة طنطا الذى يعمل فيه هذا الشاب «محمد محسن» تحت أمرة عمه القاسى المتعجرف الذى يعترض على ولع ابن اخيه بالغناء فى المناسبات الريفية منصرفا عن العمل فى الطحن.. والعم يحسم رأيه فى مسألة الفن هذه، فى عبارة واضحة : «محمد عقل دلوقتى وبطل المغنى والهذيان!».. ولكنهم يفاجئونه بأن محمد سيغنى الليلة عند «الدهشورى» بمناسبة عودته من الحج.. فيتهكم غاضبا بهذه الكلمات القاسية: «قال يغنى قال.. غنت عليه مصارينه!».. فبغض النظر عن التفاصيل، فنحن أذن أمام نظرة ريفية رافضة للغناء باعتبار أنه «هذيان»، نظرة تصل الى حد الكراهية والحرب.. وهذا هو ما تعرض له بالفعل «محمد الحو» ثم شقيقته هدى بعد ذلك، ودفعهما للهرب، بموهبتها إلى القاهرة..

فى احتفال «الدهشورى» بعودته من الأراضى الحجازية، نرى محمد فوزى فى ثياب مطربى الأرياف : الجلباب وفوقه الجاكتة، والطربوش على الرأس، وهو يقود الأهازيج الدينية مغنيا على الدفوف :

«ياللى أنت زرت البيت..
وللحرم حجيت..
من زمزم اتوضيت..
وع النبى صليت..»

وهنا يقتحم العم المتحجر الشرس هذا الاندماج الصوفى، عندما يضبط أبن اخيه متلبسا بالغناء العلنى فيصرخ فيه ساخرا : «الله.. الله.. غنى ياوله واتقصع» فإلى هذا الحد بلغت النظرة المتخلفة للغناء - حتى فى احتفالية دينية - باعتباره نوعا من

الخلاعة.. والتى تكتمل شراستها بصفع المغنى الشاب على وجهه أمام الجميع وعندما يعاتب بعض الفلاحين هذا العم على هذه القسوة الجارحة، يقول مصمما : «مش حضربه بعد كده إلا بالجزمة.. ما هو أنا ما دخلتوش مدرسة الصنايع بعد أبوه ما مات وبقى أمانة فى رقبتى.. علشان يطلع يغنى! »..

لكل مقام .. مقال

بهذه البداية القوية يحددالفيلم مصير هذا الشاب الذى سفح كبرياؤه أمام الجميع.. فيكون قراره ـ كأى فنان ـ النهائى.. أن يحمل «العود» ليلا ويتسلل من القرية إلى محطة القطار الذى يذهب به إلى أى مكان.. وعلى المحطة وبسبب حظه التعس، يجلس بجواره رياض القصبجى الضخم الجثة، ويستولى على ساعته عنوة.. ثم يجلس بعده عبد النبى محمد الذى عندما يعرف منه أنه ينوى الذهاب إلى القاهرة ليغنى، ينصحه بحل واقعى أكثر وهو أن يبدأ مشواره خطوة خطوة.. بالذهاب معه إلى مولد «السيد البدوى» فى طنطا.. حيث يبيع هو الحلي المزيفة، بينما يغنى هذا الشاب ليجمع من حوله الزبائن.. وفى زحام المولد فى طنطا يجمع بائع الحلى الفلاحين من حوله فعلا ويبيع لهم اشياءه المزيفة بينما يغنى محمد فوزى لهم :

« أنا كل ما أجول التوبة عن حبك يا زنوبة
مقدرش أنساكى... يا زنوبة ..
ولا أسلى هواكى.. يا زنوبة
وآه .. وآه ... وآه ... يا زنوبة !

وهى احتفالية شعبية شديدة البراءة والجمال، ومناسبة تماما لهذا الجمهور وهذه البيئة التى تندس بينها زينات صدقى من دون سبب واضح سوى أبداء اعجابها الشديد بهذا المطرب الشاب، وكما فعلت مع كل المطربين الجدد فى الواقع إلى أن وصلت إلى عبد الحليم حافظ ...

لكن لأن محمد، المطرب التعس هذا، موعود بالكوارث كما هى العادة فى بدء حياة أى مطرب، فإن الفلاحين يكتشفون زيف الحلى التى اشتروها من البائع الذى أخذ فلوسهم وأختفى، فيتم القبض على محمد فوزى المسكين بعد أن يأكل علقة ساخنة على الرغم من محاولات زينات صدقى لانقاذه.. ثم لتصحبه محطما إلى بقية قبيلتها التى هى عربة كبيرة من عربات السيرك تنتقل بها مجموعة من الفنانين

الجوالين بين القرى.. والعربة مكتوب عليها عنوان غريب جدا لا علاقة له بالفن : «الشركة النقالة لعموم مخازن على الله الشفا».. ونتعرف فيها إلى شكوكو وإسماعيل ياسين وحسن كامل الذى هو والد زينات صدقى.. وهى الفرقة التى تصحب محمد فوزى للغناء معها فى الأفراح والموالد، وحيث ينتقل محمد فوزى بذكاء وبالتدريج، من الأغنية الدينية إلى الريفية إلى العاطفية، مع تغير الموقف والمكان، وحيث يغنى مع الفرقة الشعبية :

ح قوله ايه.. ويقوللى ايه..
لما عنيا تقابل عنيه » .

المغنى والراقصة

هنا.. ومن دون أن ندرى، تظهر فجأة تحية كاريوكا فى سيارتها ومعها عبد السلام النابلسى، يرقبان هذا المطرب المتجول ويسخران من ملابسه الرثة.. وبعد أن ينتهي من الأغنية يوبخهما بالمعني الخلقى الذى يعجب الجمهور جدا : «أى إنسان فى نظركم مش باخلاقه وفنه.. وإنما بهدومه وبس! » .

ومن دون سبب واضح لهذا التحرش تواصل تحية كاريوكا سخريتها من محمد فوزى.. ولكن وهي تقدم نفسها باعتبارها «أنهار» الراقصة ، ثم تدعوه لزيارتها فى ملهى «البوليرو».. وهو مبرر ليس مقنعا لبناء علاقة وقد فشل السيناريو فى تأسيسه جيدا..

يذهب المطرب الجديد إلى الملهي الذى ترقص فيه، «الست انهار الراقصة العالمية المشهورة» هو وصديقته زينات صدقى، فإذا بتحية كاريوكا تغنى أيضا، وبصوتها هى، شيئا ركيكا تقول فيه :

«دلوعة وحيلة.. وعيونة كحيلة..
ويا ويلك ياللى.. ما فى يدك حيلة..

وإذا بمحمد فوزى وزينات صدقى يشبعانها سخرية انتقاما من سخريتها السابقة بأغنيته.. ويجيء فتوات الصالة ليقذفوا به خارج الملهى طبعا، حيث يكتشف أن الراقصة سرقت منه اللحن نفسه الذى كان يغنيه حين سخرت منه، فيثور غاضبا مطالبا بحقه مكررا مرة جديدة على قصة حياته الشخصية : «أنا سبت بلدى وأهلى وناسى علشان المزيكة».. ولكى يحل صاحب المسرح تلك المشكلة بينه وبين تحية

والنابلسى فيعرض عليه العمل ملحنا للفرقة، لتستمر المناوشات بينه وبينهما..

ومن دون أن ندرى كيف ايضا، يظهر شكوكو وإسماعيل ياسين فجأة بعد «فركشة» الجوالة التى كان محمد فوزى يعمل فيها معهما، وها هما يلجأن اليه بعدما نجح واستقر فى احدى فرق القاهرة..

على الرغم من الخلافات الفنية المستمرة بين تحية كاريوكا ومحمد فوزى، يبدو واضحا أنه بدأ يميل إليها.. ولكنها عندما تنتقص من أصله بينما هى تزهو بالإقامة فى فندق «ريفولى» الذى يبدو أنه كان من فنادق القاهرة الشهيرة، يحجز هو الحجرة المواجهة لحجرتها فى الفندق نفسه امعانا فى أغاظتها.. ويحدث الموقف الظريف الذى بدأت به هذا المقال عندما يتعقبها من باب الفندق إلى باب المصعد فتسأله بدهشة «أنت طالع فوق؟» وإلى أن يجيب ببساطة : « لأ.. طالع تحت..!» .

استعراضات مدهشة

فى هذا الجو الغرامى، يحقق الفيلم هدفه الأساسى، وهو تقديم عدد من الاستعراضات الجميلة حيث ترقص تحية كاريوكا على غناء محمد فوزى فى «استعراض الشياطين» الذى يقوم على فكرة أن هناك قانونا من قوانين الجان يمنع زواج العفريت من العفريتة الا اذا كان لهما «قرينان» من عالم البشر يتزوجان هما ايضا ..

وعندما نرى هذا الأستعراض لابد من أن نذهل من أمكانات الديكور والأزياء والأعداد الضخمة على المسرح.. ثم من استخدام الخيال الجرئ فى أفكار ليست تقليدية كهذه قد تعتمد على الحيل السينمائية والجهد الكبير فى التنفيذ من حلمى رفلة، على الرغم من أنه لم يكن المخرجين الكبار أو البارعين حرفيا، وإنما كان مشغولا أكثر بصنع أفلام خفيفة..

ولكننا أمام سينما حقيقية بالمعنى الأنتاجى على الأقل.. وأمام جدية وعناية فى التفكير والتنفيذ فى كل فرع من فروع العمل، وعلى الرغم من الامكانات وتخلفها فى ذلك الوقت عما أصبح متاحا الآن.. ولكنها كانت مسألة توافر مواهب فردية أولا من فنانين ومؤلفين، ومناخ فنى حقيقى يتيح فرصة تحقيق أشياء كهذه، وهو ما أصبح مستحيلا تحقيقه الآن.. والكلام نفسه يقال عن استعراض «المريخ» الذى يدور فى أجواء الكواكب الأخرى.. فضلا عن الأغانى الفردية التي يغنيها محمد فوزى لتحية

كاريوكا والمونولوجات المرحة التى يؤديها شكوكو وإسماعيل ياسين..

ولا يكون مطلوبا بعد الثراء الاستعراضى والكوميدى المبهج سوى قصة الحب البسيطة التى لابد من أن يتدخل «العزول» لمحاولة افسادها.. فبعد أن تعترف تحية كاريوكا المتعنتة المتسلطة بأنه «لا محبة إلا بعد عداوة» وأنها تحب محمد فوزى وبعد أن يتفقا على الزواج، تفسد السيدة العابثة «جيهان»، اللحظة السعيدة لأسباب «هايفة» جدا متعلقة بأساليب الفيلم الكوميدى الذى لابد فيه من المبالغات.. وإذا بمحمد فوزى يتهم بالجنون مثلا ويوضع فى مستشفى المجانين لكى نرى المواقف المألوفة التى تكررت فى أفلام كثيرة، لكى يتضح أن عقله سليم بعد ذلك ويطلق، ولكن لترسل جيهان عصابة تخطفه إلى بيتها لمنع زواجه.. وأشياء «عبيطة» ـ ولكن ظريفة من هذا النوع.. تنتهى كلها بالطبع بهزيمة الشر والخبث وانتصار الحب الحقيقى.. ولكن بعد أن يقدم الفيلم استعراضه الكبير الحافل الذى كان ينتهى به عادة كل فيلم من أفلام محمد فوزى أو فريد الأطرش، حيث يقدم كل منهما أفضل ما عنده من الحان جميلة.. وبينما يغنى هو، ترقص حبيبته وسط عشرات من الراقصات والأزياء والديكور الفخم. ووسط اجواء السعادة هذه، وبعد أن يكون المشاهد قد تناول وجبته الممتعة من كل شىء، يصبح ممكنا أن ينال الفنان ايضا مكافاته، فتسأل تحية حبيبها فوزى مع عاصفة التصفيق للنجاح المدوى : «محمد.. بتحبنى؟».. ويجيب هو : «بجنون».. ويغرق الاثنان فى القبلة التى نعرفها جميعا والتى تنزل عليها كلمة النهاية!

لقد كانت أشياء ظريفة جدا، بدليل أنها هى التى بقيت فى قلوبنا كل هذا العمر!.

– مجلة «فن» – السنة ٣ ـ العدد ٤٧ – ٢٤ / ١٢ / ١٩٩٠.

« آثار على الرمال »
فن جميل محشو بالقهر والنكد

عندما تحدثت فى هذا الباب عن فيلم **«عائشة»** قلت ان مخرجه الراحل جمال مدكور من المخرجين الذين أنجزوا عددا قليلا نسبيا من الأفلام ثم عاشوا فى الظل، على الرغم من وجوده بعد ذلك بشكل شخصى فى الحركة السينمائية، من لجان ومؤتمرات الى غير ذلك، نظرا لما كان يتمتع به من احترام وثقة المحيطين به.. ثم أتيح لى أن أشاهد فيلما آخر لجمال مدكور هو : **«آثار على الرمال»** فتأكد لى أكثر أن هذا المخرج لم ينل ما يستحقه من التقدير نظرا لمستوى أفلامه من الناحية التكنيكية الذى لا يقل عن مستوى أفلام مخرجين أثاروا ضجة واهتماما بأفلامهم أكثر مما أثاره هو.. ربما بسبب تهذيبه الشخصى وتواضعه المفرط اللذين باعدا بينه وبين حياة الأضواء والصخب الإعلامى، الصخب الذى كان دائما جزءا أساسيا من الحياة الفنية. ومدكور لم يستطع فهم قواعده واستخدامه لمصلحته، فدفع الثمن. وتم تجاهل أعماله وعدم تقديرها حق قدرها، خصوصا فى وسط ثقافى وإجتماعى لا تكفى فيه القيمة الفنية وحدها. وربما كان إحساسه بالمرارة من جراء هذا الواقع سببا من أسباب توقفه عن الإخراج بعد «آثار على الرمال» الذى كان آخر أفلامه فى عام ١٩٥٤ ..

الغريب ـ كما قلت ـ أن يكون كل ما أخرجه جمال مدكور هو ثلاثة عشر فيلما على مدى اثنى عشر عاما، أى بمعدل فيلم واحد تقريبا فى السنة، منذ أن قدم أول أفلامه **«أخيرا تزوجت»** عام ١٩٤٢، وإلى أن توقف عن الإخراج عام ٥٤ ولسنوات عديدة حتى وفاته.. صحيح أنه معدل معقول فى السينما العالمية، ولكنه ليس كذلك بالتأكيد

فى السينما العربية فى مصر حيث لا يتوقف البعض عن العمل «كالماكينة» التى يمكن أن تضع فيها «الورق» من ناحية ليخرج من الناحية الأخرى فيلم كل شهر.. وأحيانا أكثر.. كما يفعل الآن بعض «الشبان» الذين يتمتعون بصحة جيدة !

«آثار على الرمال» هو أحد أربعة أفلام من أفلام جمال مدكور الثلاثة عشر مثلت بطولتها فاتن حمامة، وهذه الأفلام الأربعة هى فى الوقت نفسه أفلامه الأخيرة.. ثم أن فيلم «*آثار على الرمال*»، هو من ناحية أخرى أحد أفلام فاتن التى لا حصر له مع عماد حمدى، كانا ثنائيا متوافقا إلى حد كبير فى القصص الناعمة.. حيث كانت فاتن تمثل بالنسبة للنساء «المرأة المثالية» التى لا يمكن أن تخطئ.. بينما يمثل عماد حمدى بالنسبة لجمور الرجال نموذجا مشابها إلى حد كبير ..

الفيلم لا يكشف عن موهبة جمال مدكور ككاتب سيناريو متمكن فقط ـ والأحكام هنا كلها فى إطار مقاييس السينما العربية فى مصر طبعا ـ فضلا عن حرفته المتقدمة كمخرج.. وإنما يكشف أيضا عن قدرة واضحة لدى مؤلف قصته يوسف السباعى على *كتابة الحوار الرقيق* فيما اصطلحنا على تسميته «بالسينما الرومانسية وحيث تقوم العلاقة أساسا على قصة حب ناعمة راقية المشاعر حافلة بالوفاء والإخلاص بل والتضحية لو اقتضى الأمر. فالأحداث تدور فى الأماكن الشعرية بالمفهوم التقليدى للسينما العربية فى مصر : الفيللات والحدائق وشاطئ البحر أو تحت شجرة ما.. وطبقا لتصور هذه السينما الرومانسية، فلابد للحوار من أن يمثل دورا مهما بعباراته البليغة الجميلة التى تدغدغ مسامع المشاهدين حيث يؤكد كل حبيب للآخر أنه هو الشمس والقمر وحياته كلها التى لا يتصور لنفسه حياة غيرها. وفى الفيلم عبارات جميلة فعلا كتبها يوسف السباعى تكاد تقول هذا بالحرف.. أما الباقى فيتكفل به أداء الممثلين.. فالبطل الرومانسى ـ الفنان غالبا.. وعماد حمدى هنا مؤلف موسيقى بينما فاتن حمامة رسامة ـ لابد من أن يكون هائما زائغ العينين محلقا فى «فضاء ملكوت الغرام» ـ إذا كان هناك شيء بهذا الوصف ـ ولابد من أن يكون مترفعا عن «الدنايا» الواقعية مثل الأكل والشرب وحتى الحركة السريعة الطبيعية مثل البشر العاديين، لأنه فى حالة «عشق».. وهذا يعنى بالضرورة أن يكون متفرغا تماما لهذا العشق بانتظار مواعيد اللقاء مع حبيبته على شاطئ ما، او تحت شجرة ما، بحيث لا يمارس عملا حقيقيا يمكن أن يشغله عن ذلك.. فهو فنان وكفى.. ومفهوم الفن فى السينما العربية فى مصر هو البطالة !! فأنت تسمع

أن «فلاناً» مؤلف موسيقى - كحال عماد حمدى فى هذا الفيلم - ويكفيك جدا أن تراه يجلس مرة أو مرتين أمام البيانو أو يعزف على الكمان - مثل يوسف وهبى فى **«غرام وانتقام»** - فتصدق على الفور أنه بيتهوفن وتنزع هذه المسألة من دماغك لتتفرغ أنت ايضا بعد ذلك لقصة حبه للبطلة.. أو يكون البطل مؤلفا أو كاتبا كبيرا من دون أن تراه يكتب مرة واحدة. فتحديد المهنة فى السينما العربية فى مصر هو أحد مشاكلها الدائمة التى تشير إليها اشارة عابرة ثم تنساها تماما لتصبح الشخصية هائمة فى الفراغ ومعزولة نهائيا عن الواقع الحى من حولها، لأن العاشق هو عاشق فقط.. والشرير شرير فقط! والبطلة غالبا هى ربة بيت أو زوجة أو فتاة «قاعدة فى البيت».. وكل ما يعنى السينما من هذه الشخصيات هو الجزء الذى يتعلق بالرواية نفسها وليس تقديم هذا الجزء نفسه من خلال نسيج حى متكامل أكثر واقعية ..

قصة حب .. فقط

الفيلم كله، تشغله قصة حب عماد حمدى لفاتن حمامة وكل المشاكل الأخرى تجئ من خلال ذلك، على الرغم من أن «آثار على الرمال» يعرض لمشاكل نفسانية عميقة هى التى تعرقل قصة الحب هذه المرة، بحيث يمكن اعتباره ايضا «دراما نفسانية» محكمة، استطاع سيناريو جمال مدكور أن يحول قصة يوسف السباعى - التى لم نقرأها بالطبع - إلى عمل سينمائى ممتع ومثير للمتابعة، مستخدما اسلوبا يحتاج إلى حبكة متقنة فى «صنعة السنياريو» هو أسلوب «الفلاش باك»، أى أن يبدأ الفيلم من لحظة مسار فى الأحداث قد تكون فى منتصفها أو حتى فى نهايتها وبعدما تعقدت الأمور تماما. ثم يعود ليحكى لنا أحداث الماضى من البداية حتى تتضح كل الغوامض..

بل أن جمال مدكور يصنع هنا ما هو أكثر تعقيدا، حينما يقدم لنا «الفلاش» داخل «الفلاش».. وهو تكنيك أن لم يتم استخدامه بحذر وتوقيت متقن، أدى إما إلى ملل المشاهد أو إلى ارباكه.. وهو ما لم يحدث فى الواقع فى سيناريو «آثار على الرمال»، لأن بناء جمال مدكور لجرعات «كشف المعلومة» وتدفق الحادث، كان محسوبا جيدا بين الماضى والحاضر بتوازن دقيق.. ومستفيدا ايضا من اسلوب التحليل النفسانى لحالة البطل عماد يحمدى، وهو أسلوب من شأنه أن يكشف عن جذور «العقدة» تدريجيا بحيث يمكن توظيفه فى تقدم الدراما، ولأن مثل هذه

الموضوعات القائمة أساسا على العقد النفسانية تكون جافة بطبيعتها ومثيرة للاكتئاب والملل، يستخدم الفيلم بذكاء شخصية «سنية» خادمة فاتن حمامة والتى تلعبها وداد حمدى بجاذبيتها الأنثوية الطاغية، مع شخصية «مشكال» وهو أسم غريب لطباخ عماد حمدى الذى يلعبه محمد عبد القدوس الذى أثار ضحكاتنا فى بعض أفلام عبد الوهاب، وهما يمثلان هنا الثنائى التقليدى «لغرام الخدامين» فبينما يكون البطلان الرئيسيان غارقين فى حبهما الخاص، فلا بأس ايضا من أن يقع خادماهما فى قصة حب موازية تدور عادة فى المطبخ.. ولكن بينما تكون وداد حمدى غالبا هى أكثر الخدامات شيوعا فى الفيلم المصرى، يكون محمد عبد القدوس هذه المرة أكبر منها سنا فيكتفى الفيلم ببعض المناوشات الغزلية بينهما والتى يغلب عليها استخدام عبد القدوس للشعر والعبارات الفصحى باعتباره طباخا مثقفا.. ويشيع الأثنان جوا من البهجة يبدد من جهامة الموضوع الأصلى، خصوصا عندما تقع الأحداث فى بيتى البطلين المتجاورين.. وحيث يعبر كل من الخادمين سور حديقته ليطل على الآخر ويداعبه أو يستقى منه الأخبار فى مشاهد بديع فعلا ..

العقدة فى المنتصف

يبدأ الفيلم من نقطة المنتصف.. فنحن نرى عماد حمدى هائما على وجهه كالمذهول، أو المطارد، فى منطقة رملية على الشاطئ، متشبثا بحقيبة صغيرة كأنه يخشى أن يخطفها أحد منه.. ومن عبارات يرددها لنفسه فيما يسمى (المونولوج الداخلى) نفهم أنه فقد الذاكرة حتى أنه لا يعرف شيئاً أو أحدا من حوله.. حتى حمدى غيث - الذى كان ممثلا شابا حينذاك - والذى يصحبه فى قطار إلى القاهرة ثم إلى عيادة الطبيب النفسانى الذى يمثل دوره محمد الطوخى الذى كان يمثل بصوته المميز الرصين الأداء بأكثر مما يمثل بوجهه ..

على الرغم من أن عماد حمدى نفسه لا يدرك شيئاً مما أصابه، إلا أننا نفهم على الفور أن صديق طفولته حمدى غيث جاء به من الأسكندرية ليعالجه عند صديقه الطبيب النفسانى الذى سرعان ما يصف حالة المريض بالعبارة التقليدية التى سمعناها كثيرا فى الأفلام : «لا ابدا.. ده عنده صدمه عصبية اصابته بحالة ذهول!».

ويفسر حمدى غيث للطبيب محمد الطوخى ما يعرفه عما أصاب صديقه عماد

حمدى.. فهو المؤلف الموسيقى الشهير إبراهيم محسن.. الذى فسخ منذ مدة خطبته للفتاة الرقيقة «راجية» التى هى فاتن حمامه.. ولكن كيف ولماذا ومتى أصابته هذه «الصدمة العصبية» ؟؟ هذه هى علامات الاستفهام التى تصبح مهمة الفيلم كله بعد ذلك الكشف عنها شيئاً فشيئا، من خلال استقصاء تفاصيل القصة كلها من البداية..

من الطبيعى أن يبدأ الطبيب النفسانى بطلب سماع الخطيبة راجية نفسها.. وهنا يقطع الفيلم على الإسكندرية حيث تعيش فاتن حمامة مع جدها عبد العزيز أحمد فى بيت جميل.. وتخبرها خدامتها المرحة وداد حمدى بحاجة الطبيب النفسانى لأن تذهب اليه فى القاهرة ليسمع منها حكايتها مع عماد حمدى الذى فسخ خطبته لها فجأة، لعل هذا يساعد فى كشف أسباب مرضه المفاجئ وبالتالى علاجه.. وتوافق فاتن لأنها مازالت تحب عماد وترغب فى المساعدة على شفائه.. وتقنع جدها، المتشدد فعلا، بالذهاب معها إلى القاهرة حيث تبدأ قصتها مع عماد فى (فلاش باك) طويل..

هنا ندخل تدريجا إلى عالم يوسف السباعى الرومانسى فى قصته «فديتك يا ليلى» المأخوذ عنها الفيلم.. حيث يتسلل الحب الناعم إلى قلوب ناس لا يشغلهم شىء.. وحيث يصبح أكثر ما يطمع فيه الحبيب موعد لقاء هادىء يختلى فيه مع حبيبته ليتبادلا اللهفة والعبارات الرقيقة ويكتفى بتلامس الأيدى أو بقبلة على الجبين.. فلو أن فاتن حمامة أراحت رأسها على صدر عماد حمدى بعد تأمل شمس الغروب على رمال شاطئ البحر، يكون هذا غاية المراد.. ويكون هذا فى الوقت نفسه أقصى تصور للحب فى هذا النوع من القصص الرومانسية عند يوسف السباعى والذى يختلف بالتأكيد عن مفهوم الحب عند كاتب آخر معاصر له هو إحسان عبد القدوس مثلا، ثم يكون هذا هو نوع السينما الرومانسية أيضا عند جمال مدكور أو عز الدين ذو الفقار..

لكننا فى هذا الفيلم بالذات يمكن أن نطلق على هذا النوع من الحب «غرام الحدائق المجاورة».. فالفتاة الحالمة فاتن حمامة التى تعيش مع جدها عبد العزيز أحمد متفرغة لسماع الموسيقى والقراءة والرسم أحيانا.. يبدد وحدتها فجأة صوت الموسيقى الذى ينبعث من المنزل المجاور، حيث وصل الموسيقار الذى تحبه، إبراهيم محسن (عماد حمدى)، لقضاء بعض الوقت فى بيت صديقه حمدى غيث ليتفرغ

لابداعاته.. ومعه طباخه الظريف محمد عبد القدوس، فترسل خادمتها وسكرتيرتها وكاتمة أسرارها العاطفية وداد حمدى - كالعادة - لتقصى الأمر من الطباخ عبر سور حديقتى البيتين... وعبر هذا السور تتكرر لقاءات الخادمين الظريفة..

الزواج لا يكون «بالعافية» ؟

وتستخدم فاتن حمامة خادمتها فى نقل أخبار الوافد الجديد الذى وقعت فى حبه.. وعندما تنصحها الخادمة بالحذر تقول الفتاة الحالمة عبارة كهذه لا يمكن أن يكتبها إلا يوسف السباعى :

- «أنا حغمض عنيا علشان أشوف الحاجة اللى عايزة أعيش فيها.. بكرة حشوف اللى الدنيا حترغمنى أنى أشوفه.. هو ده الحب يا سنية!» .

وعبر سور «الحدائق المجاورة» يلتقى الحبيبان.. بل أنها تتجرأ فتتسلل إلى بيته لتسمعه وهو يعزف.. وعلى الرغم من أن الحب يتأكد يوما بعد يوم إلا أنه يظل متوجسا من أنها تحبه من أجل الحانه وليس لشخصه.. ولكنها تطمئنه وتشجعه على التقدم لخطبتها.وهنا نصطدم برفض جدها لهذا الزواج وبعنف.. والواقع أننا نصطدم أيضا بشخصية الجد الذى قدمه الفيلم أحيانا كرجل عنيف متسلط بلا مبرر إلى حد أنه يرفض عزف حفيدته على البيانو. ويمزق آخر «نوتة موسيقية» بقيت لها من أبيها الذى كان فنانا هو أيضا وبلا مبرر واضح لهذه القسوة.. بينما يقدمه فى أحيان أخرى. جدا حنونا متفهما رقيقا مع حفيدته.. ولكنه يفضل لها الزواج من ابن خالتها - محمود عزمى - الذى يشاركه أعماله وحساباته - ويحاول فرضه عليها على الرغم من نفورها منه.. وبما أن الفتاة فى السينما عربية فى مصر عندما يرفضون لها أن تحب ويجبروها على الزواج من شخص آخر لا تملك المقاومة إلا بالسقوط فى الفراش على الفور حيث يجئ الطبيب فى المشهد المعروف «ويكتب لها على أقراص منومة وشوية فيتامينات».. فإننا نفاجأ بالموقف الشهم لابن الخالة المكروه محمود عزمى عندما يكتشف أن فاتن حمامة تفضل عليه عماد حمدى.. فينسحب على الفور ويؤيد بنت خالته فى حبها.. بل ويلقى على جده المتسلط درسا بليغا فى حق الفتاة فى أن تحب من تشاء لأن الزواج مش بالعافية.!

حين كانت الأحلام.. ممكنة

هنا يرضخ الجد القاسى على الفور ويوافق على خطبة العاشقين.. وترفرف السعادة وتصبح «الحياة لونها بمبى» ويسرحان فى الحدائق والشواطئ الجميلة وبين زقزقة العصافير.. وتقول فاتن حمامة وهى تضع رأسها على صدر عماد حمدى سارحة بعينيها فى الأفق اللازوردى :

- «مش عايزة افتح عنيا.. متهيأ لى أننى بحلم.. وخايفة يروح الحلم الجميل اللى أنا فيه..»

فيقول لها عماد حمدى وهو واثق من نفسه تماما، خصوصا أن الأفق لازوردى :

- «الحلم الجميل اللى أنتى فيه حيفضل على طول.. راجية.. قولى أنك بتحبينى!».

- «لا مش حقول.. لأن اللى عندى مش حب.. أكثر من الحب.. الواحد لما يحب حاجة تكون غريبة عليه.. لكن أنت فى دمى.. فى كيانى..» .

ولابد من أن أشياء من هذا القبيل كانت تسحر الناس فى تلك الأيام من عام ١٩٥٤.. والحياة مازالت هنيئة والأحلام ممكنة والبال خاليا إلى حد كبير من أزمة الإسكان ومصروفات المدارس الخ.. ولابد من أن دموع العذارى كانت تنهمر فى عيونهن العسلية فى ظلام قاعات السينما.. وأقصى ما يمكن أن تصنعه الواحدة منهن أن تسمح بأن يمسك يدها الشاب الذى دعاها إلى السينما ودفع ثمن التذكرة وربما أشترى لها ايضا قطعة من «الجلا» !

لكن هل يمكن أن ترفرف السعادة هكذا ويتزوج العاشقان دون أن تكون هناك مشكلة ؟

مستحيل طبعا.. وإلا فأين تذهب «جرعة النكد» المقررة لكل فيلم مصرى.. ولكل شاب وفتاة مصريين فى حالة حب ؟

السيد عماد حمدى ينقلب فجأة من دون مناسبة، وفى قمة سعادته، على خطيبته فاتن حمامة.. ويسرح فى الأكتئاب ويعلنها ببساطة أنه «خلاص.. الأقدار.. ما تسألنيش.. لكن لازم نفترق» !

هنا أيضا لا تملك إلا أن تستسلم.. وهنا تنتهى قصتها الطويلة التى ترويها للطبيب النفسانى التى رأيناها فى «الفلاش».. ويبدأ الطبيب محمد الطوخى والصديق حمدى غيث فى تحقيق الموضوع مع عماد حمدى المريض المصدوم الذى فقد الذاكرة.. وفى «فلاش» آخر يعود فيه إلى طفولته نعلم أنه يخاف من المروحة»

لأنها تسببت فى موت أخته، وهو ما زال طفلا.، فى أثناء تسلقها طاحونة هواء ما. سقطت منها .

حذار من الشفقة

هذه «عقدة». وفهمناها.. ولكن تبقى «عقدة» الحقيبة الصغيرة التى يتشبث بها مذعورا من أن يخطفها منه أحد.. وبمزيد من البحث والتقصى يبدأ «فلاش» آخر يبدو كأنه فيلم آخر تماما.. فمن الذى يمكن أن يتصور أن عماد حمدى، وهو غارق فى قصة الحب هذه مع فاتن حمامة، وبعدما أنتصر على كل هذه العقبات، يمكن أن يقع فى الوقت نفسه فى حب زهرة العلا لمجرد أنها فتاة رقيقة تجلس على الشاطئ كل صباح وهى تقرأ كتابا؟! وبعدما تستدرجه بدهاء الأنثى للتعرف اليها.. يتبرع فى اللقاء الثالث مباشرة ومن دون أى مناسبة بأن يحكى قصة «حذار من الشفقة» لاستيفان زفايج حيث أحبت فتاة مشلولة فارس، وعندما رفض الاستجابة لحبها انتحرت.. فإذا بزهرة العلا مشلولة هى الأخرى ولكن عماد حمدى «لم يأخذ باله».. وإذا بها تطبق القصة بحذافيرها فتنتحر زاحفة بجسدها إلى البحر.. وإذا بعماد حمدى يعتبر نفسه مسؤولا عن موت الفتاة التى رأى فيها شبها بأخته الطفلة التى تسبب فى موتها أيضا وإذا بالقصة تتكرر بحذافيرها للمرة الثانية.. وكان عماد حمدى متخصص بقتل الفتيات اللاتى يحببهن أو يشفق عليهن ويصاب بالعقدة النفسانية فيفقد الذاكرة.. ويتشبث بحقيبة زهرة العلا التى بقيت منها.. ويتخلى عن حبه لفاتن حمامة فجأة ويهيم على وجهه مذهولا على الرمال ..

ميل تاريخى للأكتئاب

هذا المزاج الميلودرامى الفاجع الذى يلوى عنق قصة حب عادية وجميلة، كانت تمضى فى مسارها العادى نحو السعادة، ينبع من هذا الميل التاريخى التقليدى عندنا للأكتئاب والتعاسة فى كل مناحى حياتنا، من السياسة إلى الأقتصاد إلى العواطف إلى السلوك اليومى الذى يرفض مجرد الضحك الذى نتوجس شرا بعده، فنهمس فى رعب : «اللهم أجعله خير».. فمزاجنا العام يتلذذ بالشقاء والعذاب والاستسلام «للأقدار» كما جاء على لسان بطل الفيلم.. ولو لم تجد هذه الحكايات هوى واستجابة لدى المشاهدين لما حولها المنتجون إلى أفلام بالطبع.. والمأساة تبدأ

فى القصة بالطبع التى كتبها المؤلف لقراء يعرف مطالبهم النفسانية التعسة أولا.. ثم عندما تتحول إلى الفيلم تضيف إليها الصورة والأداء والموسيقى مزيدا من الشقاء والدموع.. والمذهل أننا منافقون وإلا فلماذا نفضل بعد ذلك النهايات السعيدة ؟ ونرفض النهايات التى قد لا يتزوج فيها البطل والبطلة أو ينتصران على كل أعدائهما.. ولكن بعد أن تكون قد اشبعنا انفسنا حزنا ولطما على الخدود لما تعرض له هذان البطلان؟.. فنحن نتلذذ فى نشوة اقرب إلى الشذوذ بأن نراهما يتعذبان طول الفيلم ويخرجان من كارثة إلى كارثة.. ثم نتلذذ فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه حين نراهما يتزوجان فى النهاية.. وفى «آثار على الرمال» يتعذب عماد حمدى طول الوقت ـ ومعه فاتن حمامة طبعا ـ قبل أن تتكشف عقده بعد الأخرى، ويتم شفاؤه. ويعود إليها فى النهاية ليعيشا «فى تبات ونبات»..

فهل من الحرام أن يعيش الإنسان عندنا فى «تبات ونبات» من البداية وكما يفعل كل البشر العاديين فى كل المجتمعات المتحضرة.. أم أنه تراث الهم والنكد الذى لا نستطيع التخلص منه بل ونستعذبه حتى نحول الفن الجميل نفسه إلى نوع آخر من القهر ؟ .

- مجلة « فن » - السنة ٣ ـ العدد ٤٨ - ٣١ / ١٢ / ١٩٩٠ .

مقالات عام ١٩٩١:

« الاسطى حسن »
الفقراء والأغنياء ..
قبل شهر واحد من ثورة يوليو !

فى مشهد الذروة من فيلم «**الاسطى حسن**» تذهب هدى سلطان الى القصر الذى عرفت للتو أن زوجها الاسطى حسن – فريد شوقى – قد هجرها اليه، لترجو السيدة التى يعيش معها الزوج المختفى أن تتخلى لها عنه ، لأنها – أى سيدة القصر الارستقراطية – تستطيع بمالها أن تشترى عشرة رجال مثل حسن.. بينما هى – أى الزوجة – لا تملك سواه زوجا ووالدا لطفلها.

وطبيعى أن تتصرف زوزو ماضى بارستقراطيتها المعروفة، فتستنكر هذا الكلام من البداية وتشمئز منه، ثم تطرد الزوجة من بيتها الفخم.. وطبيعى أيضا الا تسحب هدى سلطان ابنها الطفل لتتصرف قبل أن تقول العبارة التقليدية التى نسمعها فى الأفلام فى مثل هذه المواقف: «أنا ماشية.. لكن قبل ما امشى لازم أقول لك . كذا وكذا».. وهو الدرس الأخلاقى الذى لابد أن يلقيه الفقراء المطرودون، والذين هم على حق دائما، على مسامع السادة الأغنياء الذين هم أشرار ومنحرفون دائما، لكى تضج أكف مشاهدى «الترسو» المطحونين فى الصالة بالتصفيق لهذا الموقف «العالى جدا» فى السينما العربية فى مصر.. وحيث ينتقم المظلوم المسكين من الظالم الثرى ولو بمجرد الكلمات .. فهو انتقام المشاهدين كلهم فى الوقت نفسه من أوضاع تعيسة كثيرة لاينفسون عنها إلا فى السينما..

ولكن قبل أن تغادر هدى سلطان وطفلها القصر الفخم، يكون زوجها فريد شوقى قد فتح الباب بمفتاحه الخاص، ودخل الى الردهة ليفاجأة بزوجته وابنه فى آخر

مكان كان يتوقع مجيئهما إليه.. فتحدث المواجهة الحاسمة التى ينتظرها الجمهور بفارغ الصبر.. وفى البداية ينهرها فريد شوقى لمجيئها إلى هذا المكان، فتستعطفه بأن يعود معها إلى البيت أن لم يكن من أجلها فمن أجل ابنهما.. ولكنه يبدو وقد قرر نهائيا أن يغير مسار حياته كله، وبلا عودة.. وفى لحظة ثورة عاتية على ظروفه التى دفعته إلى ذلك يصرخ كأنما يبرر ما فعله:

- «خلاص.. زهقت من عيشة الفقر والحرمان.. عايز اتمتع واقب - بمعنى اقفز - على وش الدنيا»..

وتكون هذه العبارة هى مفتاح فيلم «الاسطى حسن» كله فى الواقع ..

فالبيت الذى حدثت فيه هذه المواجهة هو قصر فخم فى الزمالك تعيش فيه المرأة الارستقراطية اللعوب زوزو ماضى.. ولكن البيت الذى جاءت منه الزوجة المهجورة يقع على الضفة الأخرى عبر النهر.. فى احدى الحوارى الضيقة الفقيرة فى حى بولاق.. الذى شاءت الأقدار الغريبة أن يكون مواجها مباشرة لحى الزمالك الارستقراطى، الذى هو أصلا جزيرة كبيرة وسط النيل اختاره الأجانب الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الحياة فى مصر منذ أيام الاستعمار ليبنوا فيه مساكنهم فى شوارعه الهادئة الأنيقة. ربما ليعزلوا أنفسهم تماما بمياه النهر عن حياة بقية المصريين الفقراء أو العاديين.. ويعد ما بنى الانجليز لأنفسهم «نادى الجزيرة» لصيقا لحى الزمالك - والذى كان لهم وللصفوة من كبار التجار والأثرياء من المصريين - جعلوا وسيلتهم للاتصال بقلب المدينة الشعبى والتحكم فيه هو «كوبرى أبو العلا» الذى صممه المهندس الفرنسى ايفيل الذى بنى البرج الشهير فى باريس.. ويقال أنه انتحر بعد اكتشافه خطأ هندسيا فى تصميم الكوبرى، الذى ظل على الرغم من هذا الخطأ هو الفاصل الرمزى بين عالمين مختلفين تماما : بولاق الحى الشعبى المزدحم بالطبقات الشعبية الفقيرة أو البرجوازية المتوسطة فى أحسن الأحوال، وحيث الحوارى الضيقة المتربة تضم البيوت الصغيرة المتهالكة التى تتقارب حتى تبدو وكأنها تتساند على بعضها، وحيث الحرفيون الصغار والباعة وأصحاب الدكاكين والورش لا يكفون عن انجاب الأطفال الذين يلعبون فى التراب ويثيرون الضجيج.. ثم عبر النهر فقط وخلال خطوات قصيرة على الكوبرى يبدأ عالم آخر مناقض فى حى الزمالك حيث الشوارع الواسعة والبيوت الفخمة والقصور «والفيللات» التى تحيطها أسوار الحدائق التى تتدلى منها عقود الفل والياسمين..

وحيث يسكن الأجانب أو الطبقات اللصيقة بهم من أثرياء المصريين فلا تسمع صوتا لدبيب نملة.. أو هكذا كانت على الأقل عندما صنع صلاح أبو سيف فيلمه الذى كان عرضه الأول فى ٢٣ يونيو ١٩٥٢.. أى قبل شهر واحد من ثورة يوليو.. وهى مفارقة ربما لم تخطر ببال صلاح أبو سيف نفسه !

هذا الوضع الجغرافى الفريد ربما كان هو نفسه الذى أوحى بفكرة الفيلم كله.. ولعل هذا ما أغرى صلاح أبو سيف بصنع الفيلم من الأساس.. حى الفقراء فى مواجهة حى الأغنياء.. ولا يفصل بينهما إلا النهر فكيف يعيش هؤلاء وأولئك.. وماذا لو أدى الجسر الذى يربط بينهما الى «اختلاط» الاثنين معا بشكل ما، أو من خلال مغامرة ما، حتى لو كانت حماقة !

فى الصياغة المدروسة لمشهد الذروة فى «**الاسطى حسن**» الذى تحدثنا عنه.. تعبر هدى سلطان النيل فى عربة حنطور يملكها سيد بدير، الحوذى الطيب الشهم أحد جيرانها فى الحى الشعبى ومن أصدقاء العائلة، وهو يتبرع بتوصيلها الى حى الزمالك حيث عرفت أن زوجها المختفى عن البيت والحارة منذ مدة، يعيش هناك مع تلك المرأة الارستقراطية..

هنا تكون دلالة الحنطور عند صلاح أبو سيف فى الحى الأنيق الذى لا يعرف إلا السيارات، ثم ملابس الحوذى الفقير نفسه الجلباب الرث وغطاء الرأس الذى هو «منديل محلاوى» بسيط ، ثم ملابس الزوجة هدى سلطان نفسها : «الملاية اللف» التى هى الزى الرسمى لبنات الحى الشعبى، وابنها الطفل فى يدها يلبس حلة ضابط جيش كما كان الفقراء والبرجوازيون الصغار يحلمون لأبنائهم بمناصب السلطة فى تلك الأيام، ولو بالباس الطفل حلة ضابط تيمنا بأن يصبح ضابطا فعلا..

هذه الدلالات «الشكلية» كلها تعنى «اقتحاما» من الحى الشعبى للحى الارستقراطى.. وهى قد تحمل معنى الغزو أو التطفل أو الاستجداء.. أو ربما كل هذا معا.. فكيف يستقبل الحى الارستقراطى كل هذه النماذج الوافدة من الشاطىء الآخر ؟

ان النتيجة الحتمية لهذا الصدام غير المتكافىء هى الطرد.. أيا كانت القضية التى سمحت أصلا بهذا التسلل غير المنطقى عبر الكوبرى، وهو ليس مجرد جسر على نهر وانما هو أساس حاجز بين طبقتين.. وأيا كانت مشروعية مطالب هدى سلطان وقوتها أخلاقيا، فهى محكوم عليها بالطرد من زوزو ماضى أيا كان غرقها

فى الرذيلة بالمعنى الأخلاقى الواهى مادامت هى الأغنى والأقوى، ولو كانت هى المغتصبة لرجل ليس من حقها.

الخدم أشد قسوة من الاسياد !

بل ان ذكاء صلاح أبو سيف «الخبيث» جعله يبدأ فى اذلال هذه السيدة الفقيرة المظلومة بمجرد أن تجرأت على عبور الكوبرى، ومن أبناء طبقتها أنفسهم أولا.. فالبواب ينهرها على باب القصر ويسألها عمن تريد بمظهرها الزرى هذا.. وعندما تقول انها جاءت من أجل الاسطى حسن.. يقول لها بتأفف :

– «معندناش هنا اسطوات»!

ثم يسمح لها بالدخول عندما تصور هازئا أنها لابد أن تكون «الغسالة» .. وقد يكون هذا البواب نفسه من أهالى حى بولاق الفقراء أصلا.. ولكن مشكلة هذه النماذج أنها عندما تلتحق بخدمة السادة تكتسب طباعهم وعجرفتهم حتى مع أبناء طبقتهم نفسها.. لأن هذه هى طبيعة الخدم عندما ينعمون فى ظلال السادة وعلى فضلاتهم .

وعندما تطرق المرأة الفقيرة باب القصر.. فاننا لا يمكن أن نغفل نظرة الازدراء الهائلة من الخادم.. انه ينظر اليها وهى «بالملاية اللف» مذهولا.. وكأنه لم ير هذا الشيء من قبل، حتى فى بيته شخصيا فى حى شعبى بعيد آخر !. ثم عندما تقول له بمذلة شديدة أنها تريد أن تقابل «الست هانم» يدهش أولا، ثم يقول لها بتأفف: «طيب خليكى واقفة هنا»!

ثم يتسلل بأدب شديد جدا إلى «الست هانم» زوزو ماضى وهى تعزف البيانو برشاقة، ويميل بأدب ليهمس بأن سيدة ما «شكلها غريب» تطلب مقابلتها.. وعلينا أن نلاحظ تعبيرات امتعاض الخادم و «قرفه» ربما تكون أكثر شدة ورفضا من تعبيرات «الهانم» نفسها !

مثل هذه الملاحظات الصغيرة الذكية لا يمكن أن تفوت مخرجا أديبا مثل صلاح أبو سيف الذى يفجر الصراع عنيفا وحاسما بين هدى سلطان من ناحية.. وزوزو ماضى وفريد شوقى الذى انضم اليها، متصورا أنه أصبح من «نوعها» ومن طبقتها من ناحية أخرى. وهو صراع بعد ما يطرح فيه فريد شوقى مبرراته فى ترك زوجته والحى الشعبى كله لكى ينجو من حياة الفقر والتعاسة.. يعود فيتحول من جديد الى

وحش شرس لا يريد أن يبقى على شىء مما يذكره بماضيه الذى جاء منه .. فهو لا يكون أقل قسوة من عشيقته الارستقراطية وهو يطرد زوجته وابنه من القصر شر طردة !

ولا يفلت صلاح أبو سيف عنصر الميلودراما هنا أيضا عندما يسرف فى استخدام صيحات الطفل - سليمان الجندى - وهو يستعطف أباه الا يتركه وأن يعود معهما إلى بيته فى بولاق.. بينما يصم الأب أذنيه عن بكاء طفله ويواصل اصراره على طرده مع أمه من الزمالك إلى بولاق.. والاعتراض ليس على مبدأ استعطاف الطفل لأبيه.. فهذا منطقى .. ولكن على الاسراف فيه لكسب شفقة المشاهد.. وربما لاستخدام هذا العنصر الميلودرامى أكثر من مرة عندما يتخيل فريد شوقى بكاء ابنه فيؤنبه ضميره على ما فعله ويلح عليه صراعه الداخلى.. ربما لأنه على الرغم من النعيم الذى يرفل فيه فى قصر عشيقته الثرية وعلى الرغم من توقه لتعويض سنوات الحرمان، ليس مقتنعا فى أعماقه بأن هذا هو الحل، أو أن هذه هى الوسيلة الشريفة.. وما تبقى حيا فى ضميره من التكوين الشعبى لابن البلد يرفض فى الواقع هذا السلوك.. وهو تمهيد منطقى أيضا لقراره فى نهاية الفيلم برفض هذا النعيم الزائف، والعودة إلى بيته وحيه الشعبى، حيث ينتمى فعلا ..

حكاية الأسطى حسن

القصة تبدأ كما تبدأ هذه القصص، بالاسطى حسن العامل البسيط الفقير فى «ورشة حدادة» فى بولاق ويمارس كل حياة هذه الطبقة الكادحة من معاناة، لاتنتقص على الرغم من ذلك، من حياته الهانئة المستقرة إلى حد ما مع زوجته هدى سلطان وابنهما الصغير.. وعلى الرغم من مناكفات خفيفة الدم من حماته مارى منيب.. والمشاكل كلها تأتى بالطبع من نقص المال.. وحيث لا يكفى أجر العامل البسيط لتلبية كل احتياجات البيت .. خصوصا مع تحريض الحماة المستمر لكى تتمرد ابنتها على هذه الحياة التعيسة التى ألقاها فيها «حظها المايل» على طريقة مارى منيب !

ومع ذلك، فالحياة معقولة الى حد ما، «والبال رايق» وهدى سلطان تغنى لزوجها أغنية حب فى «حنطور» صديقها الحوذى الطيب سيد بدير.. ثم تغنى عندما تحزن، وعندما تفرح، حتى يبلغ عدد الأغانى خمسا.. فى موضوع لا يحتمل هذا !

ويجيب صلاح أبو سيف على هذا الاعتراض بقوله : «كانت ممثلة الفيلم الأولى مطربة.. هى هدى سلطان.. وفى تلك الفترة كان السوق الخارجى للفيلم المصرى بصفة خاصة يتطلب وجود الأغانى فى الأفلام.. ومع هذا فاننى أعتقد أن الأغانى لم تكن «محشورة» فى «**الأسطى حسن**»، وأننا اذا حذفناها منه فان الأحداث ستتأثر.. واذكر بصفة خاصة الأغنية الأولى التى كانت هدى سلطان تردد فيها كلمات معاكسة لما تفعله.. فبينما كانت تكنس البيت وتقوم بتنظيفه كانت تغنى كلمات تقول فيها أنها بنت عائلة كبيرة.. وتشترط على زوجها الا تعنى بشؤون بيتها بنفسها.. كانت أغنية طريفة متصلة بموضوع الفيلم ».

وحول هذه الأسرة الصغيرة يرسم صلاح أبو سيف بعض ملامح الحارة المصرية فى بولاق التى ولد وعاش فيها هو نفسه، ويعرفها جيدا.. وحيث الحس الجماعى قوى جدا ومترابط مثل البيوت الصغيرة المتساندة .. فالكل مع الكل.. والهموم مشتركة.. وليست هناك حواجز ولا أسرار .. ومجموعة أصدقاء فريد شوقى هم زميله العامل فى الورشة شكوكو والحوذى الطيب سيد بدير والعجوز الأكثر طيبة عبد الوارث عسر. كأنهم أعضاء فى الأسرة يشاركون فى كل أفراحها وأحزانها..

وتبدأ المأساة حينما يذهب فريد شوقى إلى الزمالك لتركيب «بوابة حديدية» من صنع الورشة فى بولاق.. فى قصر الغانية اللعوب زوزو ماضى، التى سرعان ما تجذبها على الفور فحولته كرجل فتوقعه فى حبائلها .. لأنها تبدو كأنما لا يشغلها شىء عن السهر واللهو والصخب واصطياد الرجال.. ويبدو أنها سئمت «نوع» الشبان المتأنقين من طبقتها والذين يمثلهم رشدى اباظة، الذى كان حينذاك ممثلا جديدا لا يزال صغيرا . وحسب المفهوم التقليدى السائد عن هذه الطبقة – حتى عند صلاح أبو سيف نفسه – فانهم يبدون فاسدين تماما منحلين، لا تشغلهم إلا سهرات الكباريه والتنفيس عن عقدهم الجنسية.. فاذا ما وقع فى أيديهم «فحل» من الطبقة الشعبية ذات الملابس الرثة والرائحة التى ليست طيبة تماما.. فانه يثير الرغبات المكبوتة لدى نساء هذه الطبقة ! وكنوع من المغامرة والتغيير وتجربة رجل له مذاق مختلف.. حسب المفهوم الساذج من أن أبناء الطبقات الشعبية أكثر فحولة من أبناء الذوات. وهو المفهوم نفسه الذى عاد خيرى بشارة بعد أربعين سنة ليقدمه فى « **كابوريا** » وحيث تلتقط رغدة الارستقراطية البيضاء الجميلة، الشاب الرث الأقرب للصعلكة والجلافة أحمد زكى من حارة شعبية أيضا وبقوة الفلوس لمجرد أن تخرج

من الملل !

وبديهى أن يعجز الأسطى حسن عن مقاومة اغراء المال والنعيم والملابس الأنيقة التى يحصل عليها جميعا بالسلاح الوحيد الذى يمكن أن يعبر به الكوبرى، ويقهر هذه الطبقة.. وهو قوة الجنس فى مواجهة قوة المال !. ولذلك فهو يهجر بولاق وينسى كل شيء عنها، حتى علاقته بأسرته وأصدقائه ويتصور أنه أصبح فعلا جزءا من الزمالك لمجرد أنه أصبح يلبس ملابسها الأنيقة .

ويلعب صلاح أبو سيف بهذا المعنى الجنسى بذكاء على النحو الذى يستهويه فى معظم أفلامه.. باستخدام بعض مفردات الصورة التى يسمونها «رموزا» وهى مجرد ايحاءات واضحة بالتشابه.. كاستخدام بعض الأدوات مثل «الشنيور» مثلا، الذى فى موضع ما من المشهد، يوحى بمعنى على المشاهد أن يلتقطه .. ولكنه يستخدم مع هذا المضمون الجنسى مضمونا طبقيا آخر واضحا.. هو التناقض بين نموذجى سيدة الزمالك الارستقراطية وعامل بولاق الفقير.. ليعبر - بقدر ما - عن التناقض الاشمل بين طبقتين كاملتين فى مواجهة بعضهما ولا يفصلهما إلا كوبرى .. وهو تناقض كان يشمل مصر كلها فى الواقع .. قبل شهر من ثورة يوليو.. وربما حتى الآن !

وكان صلاح أبو سيف قد أخرج قبل «**الاسطى حسن**» سبعة أفلام لم يكن فيها ما ينبيء عن الحس الاجتماعى الواعى الذى يملكه بالواقع المصرى.. بل ولا يجمعها حتى ذلك الحين اتجاه أو اهتمام واحد واضح .. لأنه كأى مخرج شاب جديد يتحول من المونتاج فى مدرسة استديو مصر إلى الإخراج كان يبحث عن فرصة أولا ، ويصنع ما يتاح له أن يصنعه.. ولذلك بدأ عام ١٩٤٦ بأول أفلامه «**دايما فى قلبى**» ثم «**المنتقم**» و«**مغامرات عنتر وعبلة**» و«**شارع البهلوان**» و«**الصقر**» ثم «الحب بهدله» و«لك يوم يا ظالم» وهى أفلام ، ومن مجرد أسمائها، لا توحى بصلاح أبو سيف الذى نعرفه.

ومن هنا تجيء أهمية «**الأسطى حسن**» فيلمه الثامن الذى كان بداية لأن يطرح حسه بالواقع المصرى على استحياء على الرغم من أن القصة من تأليف فريد شوقى أساسا وحيث يروى صلاح أبو سيف نفسه :

- «فى فيلم «الاسطى حسن» تناولت لأول مرة موضوعا من الموضوعات السياسية التى تعالج الفوارق بين الطبقات، والفقر فى الأحياء الشعبية.. فبعد نجاح

فيلم «**لك يوم ياظالم**» جاءنى فريد شوقى بفكرة فيلم عن عامل من بولاق يجلس على كورنيش النيل ويتطلع إلى الزمالك.. واشترك فريد شوقى وهدى سلطان من ناحية، ورمسيس نجيب من ناحية معى فى انتاج «الاسطى حسن» وكتبت السيناريو مع السيد بدير.. وكان وحيد فريد الذى عمل معى فى فيلم «**لك يوم ياظالم**» مشغولا بفيلم آخر، فلم يستطع تصوير فيلمى الجديد.. فتعاقدت مع فيرى فاركاش الذى صور لكمال سليم فيلمى «**العزيمة**» و «**إلى الأبد**»..

وواضح أن صلاح أبو سيف والسيد بدير فى السيناريو الذى كتباه للأسطى حسن اضافا الكثير لفكرة فريد شوقى، عن العامل من بولاق الذى يتطلع الى حى الزمالك المواجه.. وحيث أصبحت المواجهة فعلا بين عالمين مختلفين وطبقتين تفرق بينهما تناقضات مريرة وليس مجرد جسر على النيل.. وكان الفيلم واعيا بأن يدين ويحسم محاولة طبقة أن تحل مشاكلها من خلال القفز على طبقة أخرى بقوة الجنس أو الفحولة.. فهذه حلول وهمية موقتة، فضلا عن فرديتها.. ولذلك فهو يعيد بطله الاسطى حسن إلى واقعه الحقيقى فى حى بولاق، حيث لابد من مواجهة أخرى أكثر موضوعية لمشاكله.. ولو أن الفيلم لكى يصل ببطله إلى هذه النهاية، اقحم عنصرا ميلودراميا آخر هو الزوج المشلول حسين رياض الذى يرقب مباذل زوجته العابثة زوزو ماضى من وراء ستار وهى تتقلب من عشيق إلى عشيق عاجزا عن صنع أى شىء إلى أن تحين الفرصة ليقتلها ويخلص البشرية من مباذلها فى اللحظة المناسبة بالضبط التى يكتمل فيها وعى البطل..

وأدرك الأسطى حسن حقيقة انتمائه الوحيد لحى بولاق حيث عاد، ومازال يعيش هناك حتى الآن، بحثا عن حل آخر لكل «الاسطوات حسن» لكى يقتربوا ولو قليلا من مستوى حى الزمالك من دون أن يعبروا الكوبرى جريا وراء وهم زوزو ماضى.

- «مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٤٩ - ١٩٩١/١/٧.

« الزوجة العذراء »
سينما الملائكة الذين لا يخطئون !

إذا كانت فاتن حمامة رمزا من رموز السينما المصرية، فانه يمكن اعتبار عماد حمدى رمزاً آخر على مستوى الرجال، وان لم يكن بالمقدار نفسه.. وأحد الأسباب بلا شك هو أن عدد الممثلين الذين لعبوا دور الفتى الأول أكثر من الممثلات . وهى ظاهرة قديمة فى السينما المصرية ومازالت مستمرة حتى الآن.. مما جعل «النجمة» عملة أكثر ندرة، وبالتالى أكثر تميزا.. بينما كانت أدوار «الفتى الأول» تتوزع دائما بين أكثر من ممثل، يمثل كل منهم نموذجا أو «تيبا» مختلفا عن الآخر.. وربما بسبب ذلك كانت المنافسة أمام فاتن حمامة أقل بكثير منها أمام عماد حمدى.. الذى فرض عليه تكوينه الشكلى الخاص، وأداؤه الرزين قليل الانفعالات، أن يلعب غالبا شخصية الرجل الأقرب إلى النضج والتعقل والخطوات المحسوبة.. فيصبح رمزا للرجل الذى تحلم به المرأة زوجا .. فى الوقت الذى كانت فاتن حمامة تمثل للرجل، المرأة التى لا يمكن أن تخطىء!

ولأن مفهوم السينما الغالب عند المشاهد المصرى هو المفهوم الخلقى.. فلقد كان طبيعيا أن يلقى هذان النموذجان للمرأة والرجل أكبر قدر من القبول فى الأفلام التى يلعب كل منهما فيها عنصر الخير والفضيلة وسط أى عناصر شر أو «رذيلة» يمكن أن يزدحم بها الفيلم.. ومن هنا ربما كانت فاتن حمامة وعماد حمدى أكثر النجوم انتشارا فى السينما المصرية، حتى لا يمكن حصر عدد أفلامهما، بل وتأثيرهما القوى فى الوقت نفسه، فى تأكيد الشخصية المثالية كما يحب المشاهد أن يراها على الشاشة، وربما كانت أفلامهما معا هى أكثر الأفلام نجاحا و«نظافة» بهذا المفهوم الخلقى.. حتى عندما كان أداء كل منهما يقف عند حدود النمطية والتكرار، فنتصور

أحيانا أنه يلعب الشخصية عينها فى كل فيلم ..

و«**الزوجة العذراء**» الذى أخرجه السيد بدير عام ١٩٥٨ هو تأكيد مثالى لنمط فاتن حمامة وعماد حمدى.. بدليل أن الشخصية التي تبدو أكثر حياة وقلقا ووجدا، هي شخصية الممثل الثالث الذى يقف بينهما ويدور الصراع من حوله وهو أحمد مظهر، الذى كان وجها جديدا حينذاك، يؤكد خطواته فيلما بعد فيلم كنموذج مختلف نوعا عن الفارس الرومانسى والارستقراطى النبيل الذى ظهر بعد ثورة يوليو (تموز) مباشرة، وسقوط الطبقة التى يمثلها ولو على مستوى الشكل.. شكل الممثل وشكل سقوط الطبقة معا.. فكأن السينما المصرية رحبت بأحمد مظهر وتمسكت به كآخر فرسان عصر كانت تحن اليه !

من أجل ارضاء المشاهد

وسيد بدير مخرج «الزوجة العذراء» هو أحد أهم شخصيات السينما المصرية وأغزرها نتاجا، ممثلا ومخرجا وكاتبا مميزا للسيناريو والحوار.. ولذلك يدهشنا هنا أن يعهد بالسيناريو والحوار إلى كاتب آخر هو محمد مصطفى سامى الذى ارتبط بأفضل ميلودرامات حسن الإمام من حيث البناء المحكم والضرب على الأوتار التى كانت هذه المدرسة تدرك بذكاء أنها تعجب المشاهد المصرى.. وان كنا ندرك فى «الزوجة العذراء» أن لمسات السيد بدير ككاتب، لم تكن غائبة عن الفيلم وهو يخرجه، فيؤكد على مواقف أو عناصر درامية تستهويه.. مثل اللعب على الدافع الجنسى مثلا، وجملة الحوار المركزة ولكن المفعمة بالايحاءات.. وحتى تشبيهات الصور التى يسميها البعض خطأ – بالرمز– والتى يستخدمها صلاح أبو سيف الذى عمل معه سيد بدير كثيرا فى أفلامه الأولى.. بل وحين يستخدم المؤثر الصوتى – كصورة صهيل الحصان – للتأكيد على معنى ما، فهذه كلها اضافات لسيد بدير المخرج على سيناريو محمد مصطفى سامى لتفسير الموقف الدرامى أو التأكيد عليه، خصوصا عند المشاهد المصرى الذى يميل إلى الالحاح على المعنى مهما كان واضحا..

وهنا لا يمكن اغفال أن الفيلم كان من انتاج رمسيس نجيب الذى مازال مثلا حتى الآن للانتاج النظيف بالمعنى الفنى.. وحيث كان المنتج «سينمائيا فعلا»، قادما من قلب الصناعة نفسها ومتمرسا فيها، وبالتالى موفرا لها أفضل العناصر فى فروع العمل.. وحيث نلاحظ مثلا جودة التصوير بالأبيض والأسود لمحمود نصر.. ثم

رقى أو «شياكة» كل التفاصيل، من ديكور إلى ملابس إلى موسيقى ناعمة معتمدة تماما على الاسطوانات الأجنبية.. وحيث لا نجد قبحا ولا ابتذالا فى أى شىء.. ولا سيما أن الفيلم يحدث فى الأجواء الأثيرة لهذه السينما الكلاسيكية التى ترى أن المشاكل الجديرة بالمناقشة فى الأفلام هى مشاكل الأزواج المترفين مع زوجاتهم، وفى اطار الثلاثى المعروف، للزوج والزوجة والعشيق.. أو الحبيب المنافس على الأقل حرصا على عدم خدش الحياء.. مع الحرص على عدم الخروج عن الشريحة «المستريحة» من المجتمع ، التى لا تشغلها مشاكلها المادية ولا المهنية على الاطلاق، لكى تتفرغ بالكامل لعلاقاتها الناعمة !

«عواطلية» السينما المصرية !

عماد حمدى فى «**الزوجة العذراء**» هو الدكتور فؤاد الطبيب الشاب الذى لا نراه يمارس الطب على الاطلاق أو يذهب مرة ولو من باب الخطأ الى مستشفى، أو يحمل «سماعة» ليكشف على أى مريض! فهو يكاد يكون الطبيب الشخصى المتفرغ لصديقه مجدى أو (أحمد مظهر) الذى ورث أملاكا، وثروة كبيرة عن عائلته، ويعيش فى قصر فخم، واسطبل به ستة جياد، وله «عزبة» فى الريف لا تقل فخامة ! ومثل كل بطل «شيك» فى الفيلم المصرى ! بينما يخدمه طباخ عجوز هو عم صالح الذى يلعبه حسين عسر، ووداد حمدى أشهر خادمة فى السينما المصرية وزوجها عدلى كاسب سايس خيول الاسطبل، وخدم آخرون نسمع أسماءهم.. فإننا لا نعرف كالعادة ماذا يفعل هذا الشاب الارستقراطى المرفه غير أنه ثرى و«مستريح».. واتحدى أن تكون هناك اشارة واحدة فى الفيلم لمهنة هذا الكائن الخرافى المعلق فى الفراغ، أو عن نوع دراسته مثلا أو ماضيه أو تاريخه أو خبراته السابقة.. وهذه هى العادة الشائعة فى هذه الأفلام التى تقدم شخصياتها فقط منذ لحظة بدء الفيلم وكأنهم ولدوا فجأة حينذاك ! لأن كل ما يعنى كاتب السيناريو والمخرج هو فقط ما سوف تفعله شخصياتهم فى الفيلم، وبلا أى داع للخوض فى تركيبها أو مكوناتها قبل ذلك.. ولذلك نحن لا نصاب بالدهشة أبدا عندما نرى معظم أبطال السينما المصرية – باستثناء الخدم والراقصات – «عواطلية»!

والفعل الوحيد الذى يقوم به أحمد مظهر، وفيما لا يتعدى دقائق فى بداية «الزوجة العذراء» هو أن يسابق صديق عمره عماد حمدى على الجياد، لكى يقع

فجأة عن صهوة جواده ويصاب بعطب ما فى جسده نفهم على الفور أنه أدى الى عجزه الجنسى.. ويصبح هذا هو محور الفيلم كله بعد ذلك !

البيه العاجز والسايس الفحل !

بعد هذه الحادثة بعامين كاملين نكتشف أن عماد حمدى مازال ملازما لصديقه المصاب أحمد مظهر ولا يكاد يفارقه، حتى أننا لم نر عماد حمدى يذهب الى بيته أبدا. وكأنه السيدة الوالدة، وليس مجرد صديق مهما كان وفيا مخلصا ! ثم يبدأ الفيلم باللعب على مسألة العجز الجنسى هذه لكى نفهم.. ففى مقابل هذا «البك» الثرى المحروم من ممارسة حقوقه الطبيعية المشروعة نجد أن «سايس» خيوله الفقير عدلى كاسب هو «الفحل» مفتول العضلات الغارق فى بحار الحب والسعادة مع زوجته الخادمة وداد حمدى التى كانت تتمتع، على الرغم من شكلها وأدائها الشعبى، بجسد بض مثير، حتى أصبحت نموذجا للجمال «البلدى» الذى يناسب المزاج الشرقى الذى كان يفضلها أحيانا على بطلة الفيلم نفسها، خصوصا لو كانت «معصعصة»! وأعتقد أن هذا المزاج الشرقى، فضلا عن حيويتها وخفة روحها وتلقائيتها أمام الكاميرا، كانت كلها وراء نجاح وداد حمدى وانتشارها، حتى أصبحت قاسما مشتركا فى معظم الأفلام.. وحتى تمنى كل مشاهد أن تكون عنده خادمة مثل وداد حمدى لكى يطلق زوجته من أجلها !

ويقدم السيد بدير التكوين الجسدى لهذه الخادمة وزوجها السايس عدلى كاسب وعلاقة الحب والاشتهاء الدائمين بينهما كنقيض واضح لحرمان سيدهما الثرى الذى منحه الله كل شىء وحرمه من هذه الميزة الهائلة. وهو دليل تقليدى آخر من السينما فى مصر على فكرتها الراسخة عن أن الفقر يمكن أحيانا أن يكون أفضل من الثراء.. وأن ما نسميه «براحة البال» لا يمكن شراؤه بأى ثمن ! ويشبه السيد بدير علاقة الهيام هذه بين الزوجين تشبيها صوريا ساذجا بحصان فى الاسطبل يقبل حصانة أو «فرسة».. وبعد مشاهد تفيض بالاغراء والدلال يقول السايس الفحل لزوجته البضة الشبقة : «اسبقينى .. أنا جاى وراكى» وبينما هو ينهى عملا فى يده تعود فتتعجله : «يامحروس.. يامحروس.. ياالله بقى عشان نتعشى»!.. فيقول :«طيب» ويدخل حجرتهما الصغيرة فى طرق القصر الفخم الذى يسكنه سيدهما.. ويغلق الباب فى وجه الكاميرا لنفهم نحن ما الذى سيحدث.. ونسمع صهيل «الفرس» الذى

ينطق بالانتشاء.. وهذه الاشارات المهذبة للجنس هى كل ما تجرؤ عليه السينما العربية فى مصر فى الواقع، ليلتقط منه المشاهد المعنى المراد، لأن المحاذير الرقابية والخلقية تمنع استخدام الصور.. وهو نوع من النفاق الذى ارتضى به الجميع، لأن بعض مشاهد الرقص الشرقى الذى تمتلىء به أفلامنا، هى فى تقديرى أكثر اثارة وابتذالا، وهدفها الرئيسى ليس الرقص كفن .. وانما استثمار جسد المرأة !

عماد يضحى .. ومظهر يتزوج !

ويقطع الفيلم بعد هذه التقدمة قطعا مفاجئا إلى الأسكندرية ، حيث كان لابد – ولا يزال – أن يتم تصوير أجزاء من أى فيلم هناك.. حيث نتعرف إلى السيدة الارستقراطية زوزو ماضى التى هى سعاد هانم أرملة المرحوم رأفت باشا صالح.. عندما كانت تقضى الصيف فى الاسكندرية مع ابنتها فاتن حمامة.. فلابد من أن تكون بطلة الفيلم ابنة الباشا.. ولكننا نفهم من محامى الأسرة فاخر فاخر.. أنها فى أزمة مالية بعد وفاة الباشا، حيث رهنت «العزبة» – فلكل أسرة «عزبة» طبعا – لأحد البنوك الذى يهدد الآن بالحجز عليها أو بيعها وفاء لديونه.. وبالمصادفة وفى ردهة الفندق الذى صحب عماد حمدى صديقه المريض أحمد مظهر ليستجم به شهرا من متاعبه النفسانية.. يتعرف محامى الأسرة إلى صديقه عماد حمدى فيخبر الأرملة اللعوب زوزو ماضى بأنه طبيب ثرى «عنده عزبة وعمارتان».. فتضع الأرملة عينها عليه ليكون زوجا لابنتها فاتن حمامة ويحل لهما مشاكلهما المادية..

ولأنها فاتن حمامة .. يقع عماد حمدى فى حبها على الفور.. ثم لأنها فاتن حمامة أيضا.. يقع أحمد مظهر فى حبها على الفور ! ونكون أمام الموقف الخالد فى السينما – مصرية وعالمية – الصديقان اللذان ذهبا للاستجمام، فيقعان معا فى حب الفتاة نفسها، ومن النظرة الأولى، وبالطريقة اياها، ومن دون أن يعلم كل منهما طبعا أن الآخر يحب الفتاة نفسها، وكأنها الفتاة الوحيدة ليس فى هذا الفندق فقط .. بل وربما فى العالم كله ! وألا كيف ستتعقد المسألة وتنقلب الدنيا كلها فوق رؤوسهم ورؤسنا جميعا ونغرق فى المأساة !

فاذا كانت «التضحية» عنصرا أساسيا فى بناء التركيبة الميلودرامية فى الفيلم السينمائى فى مصر حيث لابد أن يضحى أحد بنفسه أو بعواطفه من أجل حبيب أو صديق عزيز.. وحيث قيمة الوفاء والعذاب من أجل الأحباء تلقى اعجابا كبيرا وتثير

نوعا من التطهر الصوفى فى الوجدان المصرى.. فان عماد حمدى يرقب تعلق صديقه مظهر بفاتن حمامة دون أن يخبره بأنها هى حبيبته نفسها.. وينسحب على العكس من القصة كلها. ولكن بعد ما يصارحه كطبيب وصديق بالمشكلة الجنسية التى يمكن أن تحول بينه وبين الزواج .

العجز الجنسى .. موضوع شائك !

وبما أن السينما المصرية لا يمكن أن تقتحم دائرة الجنس بأكثر من التلميح .. فإن عماد حمدى يصوغ تحذيره لصديقه فى هذه الكلمات بالغة التهذيب : «وقعتك من على ظهر الحصان حتكون حائل بينك وبين الزواج .. مش حتكون الزوج اللى يقدر يرضى زوجته !» ويدهشنا أن تكون هذه «معلومة» يفضى بها طبيب لصديقه.. وكأن أحمد مظهر لا يدرى طوال سنتين أنه عاجز جنسيا منذ سقوطه، وأن هذه ستكون مشكلة خطيرة عند الزواج. وكأن القدرة الجنسية أو عدمها هى آخر ما يفكر فيه الرجل أو يدركه.. لأن رسم الشخصية المثالية بالمفهوم الخلقى الساذج فى الفيلم المصرى يمنع الاقتراب من منطقة أساسية حساسة كهذه فى تكوين أى رجل.. ومن حقنا فقط أن نرى شابا مكتمل القوة والوسامة مثل أحمد مظهر يلعب الشطرنج ويصطاد السمك فى البحر، ويسهر فى كازينو الفندق، ويحب الفتيات ويلبس ويتأنق.. ولكن ليس من حقنا أو من حقه أن نخوض فى هذه المسألة «الابيحة» – من الاباحية وقلة الأدب – كأن نراه ولو فى مشهد واحد يحاول أى محاولة من قريب أو بعيد مع امرأة ويفشل مثلا !

وكأن الجنس مسألة هامشية تماما فى حياة شاب مثل هذا لاتسبب له أى معاناة، بحيث اسقطها تماما من حسابه.. ولم تكن لها أى انعكاسات إلا بعد زواجه من فاتن حمامة، فبدأ يثور ويحس بالعجز والنقص.. ومع أن الفيلم وضع فى مواجهته علاقة حيوية متفجرة بين السايس وزوجته حرص على التأكيد عليها طول الوقت.. وهنا قد تكون المحاذير الرقابية هى التى منعت صانعى الفيلم من تفصيل ازمة هى عقدته الأساسية.. وقد يكون الرقيب الذاتى الذى يضعه كل سينمائى فى داخله وهو يكتب أو يخرج ، مرعوبا من القيم السائدة فى مجتمعه!

وعلى الرغم من أن الطبيب المخلص صارح الأم نفسها - زوزو ماضي - بمشكلة صديقه التي لابد من أن تهدد زواجه من ابنتها.. فان جشعها الشرير لأن تستولي على أمواله تجعلها تمضي في الزواج الذي هو صفقة تبيع فيها سعادة ومستقبل ابنتها.. وفي ذهنها عبارة واحدة تطن في أذنيها باستمرار.. وهي أن الشاب يملك «عمارات وفلوسا في البنك وأطيان»..

أما الفتاة من جانبها - فاتن حمامة - فإنها تبدو رومانسية الى درجة البلاهة.. فعلى الرغم من ميلها الواضح لعماد حمدي.. وعلى الرغم من معارضتها المبدئية لالحاح أمها على تزويجها من أحمد مظهر.. فانها تتمسك بما تريد، وترضخ لمجرد سماعها من الشاب العاجز لعبارات كهذه لا تقال الا في الأفلام : «رفضك حيكون تمنه حياتي.. أنا محتاج لعطفك أكثر ما أنا محتاج لحبك!».

ولا أتصور فتاة تغير مجرى حبها من شاب إلى آخر بسبب عبارات ذليلة كهذه، إلا اذا كانت قد جعلت من قلبها وجسدها وحياتها كلها مؤسسة خيرية ! خصوصا اذا كانت تعلم بشكل ما بمسألة العجز الجنسي قبل الزواج، وهو ما لم يؤكده الفيلم.. فاذا لم تكن تعلم، فكيف أخفت عنها أمها معلومة خطيرة كهذه من أجل المال، حتى لو دمرت هناء ابنتها.. واذا كانت تعلم ووافقت على الزواج من دون حقها الطبيعي، فهذه كارثة تؤكد على بلاهة الصورة الرومانسية التي ترسمها السينما «للفتاة المثالية».. التي نستبعد جدا أن تستغني بأخلاقها ومثلها عن مسألة «دنيوية» قليلة الأدب كهذه، حتى لو كانت القديسة فاتن!

ويتم الزواج فعلا ويقضي العروسان شهر العسل في سويسرا - طبعا! - ولكن سرعان ما تقطعه عودة سريعة إلى القاهرة بعد فشل ذريع.. فالزوج يبدأ فجأة - ومتأخرا جدا - في الاحساس بعجزه.. فيقلب حياة زوجته الشابة إلى جحيم من الغيرة والغضب والثورة المستمرة.. ووسط أيام سوداء كهذه، تذهب الزوجة المحرومة إلى حجرة خادمتها وداد حمدي حيث تعيش في هناء كامل مع زوجها السايس، والتي تحمد الله على نعمة الفقر مع زوجها «مادام الواحدة متهنية»! وهذا يشمل كل شيء طبعا، بدليل أننا نسمع صهيل «الفرسة» في الاسطبل !

ولا تنجح كل ممارسات السعادة الثرية في التعويض.. فأحمد مظهر يصحب فاتن حمامة إلى سهرة راقية في ملهى ليلي، حيث نلاحظ أن كل الحضور حولهما في

«الكومبارس» أقرب إلى أولاد الذوات هم أنفسهم. وحيث كان الانتاج راقيا والناس أنفسهم شكلهم نظيف وشيك فى تلك الأيام .. وفى احدى الرقصات التى يقدمها شاب وفتاة على موسيقى راقية أيضا.. يعقد الفيلم مقارنات بين قدم الراقص الشاب التى لا تكف عن الحركة والحيوية، وقدم أحمد مظهر المتيبسة العاجزة.. فيفسد السهرة ويعود الى البيت غاضبا.. ويتعثر على درجات السلم، ويقع مصابا، لتتحول حياة الزوجة إلى مزيد من الجحيم.. وهنا تكون النكتة التى لا يمكن تصورها.. فالصديق ينصح الزوج بضرورة الاعتراف لزوجته بالسر.. واذا الزوج يعترف فعلا بالسر الخطير ، وهو أنه عاجز جنسيا منذ وقوعه عن ظهر الحصان !

والنكتة هى أن يكون هذا سر أصلا.. وأن تكون أى زوجة فى العالم، حتى لو كانت فى قرية فى حضن جبل.. فى حاجة إلى أن يخبرها به أحد ! وتصوروا أن تكون الزوجة هى آخر من يعلم بأن زوجها عاجز جنسيا ! وكأنها منذ ليلة الزفاف وحتى تلك اللحظة لا تلاحظ أن زوجها لم يقترب منها ولم يفعل أشياء نسيت أمها أن تخبرها بها أو لم تسمعها أبدا من صديقاتها أو زميلاتها فى المدرسة.. أو لم تفكر فيها هى أصلا ولم تعانيها أبدا.. لأنها أشياء «قليلة الأدب» من العيب جدا أن تخطر ببال عصفورة ملائكية مهذبة مثل فاتن حمامة !

والغريب أنه لم يحدث أى شىء أبدا أو يتغير بعد هذا الاعتراف الخطير.. فالزوجة الشريفة المخلصة وافقت على التضحية، بأن تبقى الى جانب زوجها كعذراء لم يمسها أحمد مظهر !

ينتهى الفيلم .. والزوجة عذراء !

وهنا يبدأ السيناريو فى تصعيد عناصر التوتر حتى الازمة . ثم الكارثة.. بقايا الحب أو الميل القديم بين الزوجة والصديق تعاود الاشتعال تحت وطأة الحرمان .. فيعدها عماد حمدى بأنه لن يتخلى عنها، ولكن الاثنين مخلصان وشريفان جدا بحيث لا يرتكبان أى معصية! ولأن فاتن حمامة من ناحيتها لا يمكن أن تخطىء أو تخون.. ولكن الزوج يحوم حولهما وتدفعه الغيرة إلى الشك فى علاقتهما ..

ومنذ تلك اللحظة يتجه الفيلم وحتى نهايته اتجاها بوليسيا.. فالزوج يدعو زوجته وصديقه لقضاء شهر فى «العزبة» بهدف الايقاع بهما فى خطأ ما.. ويوافق عماد حمدى على الفور، وكأنه ليس طبيبا عليه أن يذهب ولو مرة الى مستشفى ليعود

مرضاه .. بل وكأن ليس له بيت ولا عائلة أصلا !.. وبعد عدة مراقبات «خائبة» يفشل الزوج فى ضبط شىء سوى مكالمة تليفونية يسجلها للزوجة والصديق يعترفان فيها باتفاق وعلاقة عذرية ما .. ويدعو الزوج الأسرة كلها لسماع الشريط .. ويعلن فى ثورة عارمة أنه سيغير وصيته التى ترك فيها كل أملاكه لزوجته، وسوف يحرمها من كل شىء.. وهنا يكون الأداء الوحيد الحى والمثير فى الفيلم من أحمد مظهر وهو فى حالة ثورة عارمة.. ثم يسقط مريضا من جديد..

وفى النهاية البوليسية التى تدخل فيها عالم اجاثا كريستى نجد الزوج فى الصباح ميتا وقد انتحر بجرعة دواء زائدة.. ومن الطبيعى أن تحوم الشبهات حول الصديق الطبيب عماد حمدى.. ويحقق وكيل النيابة محمود السباع وقائع الجريمة بالطريقة التى يظهر بها وكيل النيابة دائما فى السينما.. متجهما متربصا مقطبا يكاد يكون شريرا، متلذذا بالدم أكثر من المتهمين أنفسهم ! ولكن الأم زوزو ماضى تعترف لابنتها بأنها هى التى قتلت الزوج لتمنعه من حرمان ابنتها من ثروته وهى كل ما كانت تسعى وراءه من البداية.. وبعد ما تبكى الابنة طبعا، تتقدم للنيابة بالاعتراف بأنها هى القاتلة لكى تفتدى أمها ! ولكن الأم تعترف لكى تحمى ابنتها ، على النحو الذى أصبح من أهم مقومات الميلودراما المصرية، حيث يضحى الجميع من أجل الجميع ! ولكن تظهر الحقيقة بالطبع ، ويخرج الأبرياء الى الطريق الطويل الذى ينتهى بزواج العاشقين طبعا .. خصوصا عندما يكونان فاتن حمامة وعماد حمدى .

« روعة الحب »
فيلم يعذب أبطاله .. والمشاهدين
مأساة رجل كهل يتزوج مراهقة .. حلوة !

فيلم «**روعة الحب**» لم يكن فيه من الروعة شيئا يذكر ، فهو مأخوذ عن قصة رومانسية شديدة السذاجة والسطحية، ويقدم «حكاية عبيطة» عن الكهل الذى يقع فى غرام مراهقة صغيرة !

وبعد هذا الزواج الغريب الذى يجمع الكاتب الكبير، والشاعرة الصغيرة، يظهر البطل الشاب فى حياتها من خلال .. حادث سيارة !

ويبدأ عذاب الحب - وليس روعته - ليشمل كل الأطراف فى عملية تعذيب سادية للمشاهد والأبطال معا، إلى أن ينتهى كل شىء بشكل مفجع ، فيموت الحبيب، بعد أن تحصل الحبيبة على الطلاق من زوجها الكهل.. ولا يبقى أمامها سوى اللجوء الى الشجرة التى تتردد اليها طوال أحداث الفيلم.. لتقول تحت ظلالها أبياتا من الشعر.. التافه !

الفيلم مأخوذ عن قصة لهالة الحفناوى بعنوان «العبير الغامض» كتب لها السيناريو والحوار محمد أبو يوسف وهو كاتب متمرس له أفلام جيدة، ولكنه فى «**روعة الحب**» هذا لم يستطع أن يضيف إلى الأصل القصصى، الذى لم أقرأه، ما يجعله أكثر حرارة وعمقا.. فلو كانت هذه هى كل امكانات الأصل القصصى الذى تعامل معه فهو لا يزيد عن الثرثرة النسائية عن مشاكل الحب والزواج والتناقض مع الرجل، وهى المشاكل التى تحصر كاتبات ما يسمى «الأدب النسائى» أنفسهن فى حدوده المراهقة، وفيما كان يبدو فى وقت من الأوقات تقليدا لفرانسواز ساغان

الكاتبة الفرنسية التى أصبحت «موضة» ذات يوم بأولى رواياتها «صباح الخير أيها الحزن»، وأعتقد أنها ولدت عند بعض الكاتبات العربيات الرغبة فى اقتحام هذا الجدار المنيع الذى يحول بين المرأة العربية وبين البوح بمشاعرها ومشكلاتها مع الرجل.. وهى محاولة فشلت على أى حال – مهما ادعت هذه الكاتبة أو تلك الجرأة على البوح – لأن التقاليد الصارمة التى تدعى التحفظ والحرص على الفضائل فى المجتمع العربى الرجولى بطبعه والذى يخلط بين الفضائل الأخلاقية والتخلف القمعى، تحول دون حرية الرجل نفسه فى التعبير.. فما بالك بالمرأة !

من هنا تبدو الأشياء التى يطرحها فيلم «روعة الحب» – ونحن نناقشه هنا كعمل سينمائى ولا نناقش القصة – أشياء شديدة السذاجة والسطحية الى حد بعيد حتى لنتساءل ما هى مشكلة هذه الفتاة هيام التى تلعبها نجلاء فتحى بالضبط ؟ ..

فى روايات احسان عبد القدوس التى يبدو هذا الفيلم قريبا منها ولو بالشكل، نكون أمام مواقف واضحة للمرأة أو للفتاة تواجه فيها قيود وضغوط عالم الرجال. ويكون صراعها من أجل حلم أو طموح بتحقيق الذات، أو الحرية، أو حتى الحب، وفى اطار اجتماعى واسع وفى ظروف معينة مهما كانت الشريحة التى يتناولها احسان، خاصة أو محدودة، لأن الرجل كان صادقا مع نفسه فيتحدث عما يعرفه.. ولكن فى رواية هالة الحفناوى «العبير الغامض»، لو كانت هى حقا فيلم «**روعة الحب**»، لا نعرف أصلا ما هو هذا العبير ! ولماذا هو غامض ! فهذا التعبير ورد على لسان البطلة مرة واحدة فى «المونولوج الداخلى» الذى تحكى لنا فيه قصتها كلها وهى تهرب من بيت الزوجية وتنطلق فى الشوارع لتلتقط أنفاسهاوتتحرر فى الهواء النقى قائلة أن هذا هو «العبير الغامض» الذى تحس به لأول مرة.. فلو كان المقصود بذلك هو الاحساس بالانعتاق والحرية، فليس هذا عبيرا غامضا على الاطلاق ولا هو اكتشاف جديد، فمعروف أن أى زيجة فاشلة تكتم أنفاس المرأة مع زوج لا تحبه، هى كابوس لابد من التحرر منه لتبدأ حياتها من جديد.. فما هو الغموض فى أمر كهذا؟ وما هو المقصود من هذا العمل نفسه ؟

مخرج تحت الشجرة

الفيلم أخرجه محمود ذو الفقار عام ١٩٦٧ .. وهو ممثل منذ بدايات السينما العربية فى مصر، ارتبط لبعض الوقت بزوجته عزيزة أمير قبل أن يتحول الى

مخرج.. وأعتقد أنه هو الذى فتح الباب بعد ذلك لشقيقه عز الدين ذو الفقار ليترك الجيش كضابط فى سلاح الفرسان ويدخل عالم السينما.. ولكن بينما أصبح عز الدين مخرجا متمكنا له أسلوبه الشاعرى المرهف والمميز الذى قدم به عددا من الأفلام الهامة، ظل محمود ذو الفقار مخرجا متوسطا وعاديا أحيانا لا يخرج عن الأنماط التقليدية - فكرا وتكتيكيا - السائدة من حوله بحيث لم يلمع له فيلم واحد!. وقد يكون النموذج المثالى لمستواه هو هذا الفيلم نفسه.. الذى مع سيناريو باهت عن قصة باهتة - فيما أتصور - زاد هو الطين بلة باخراج أضعف، ولم يستطع أن يضيف رؤية ولا ايقاعا ولا حركة أكثر حرارة واثارة على أحداث باردة وجوفاء من الأساس..

أتصور أن كل ما جذب محمود ذو الفقار لإخراج هذا الفيلم وكل ما كان حريصا عليه ، هو تقليد مسألة جلوس البطلة تحت شجرة ضخمة جميلة فى مكان فسيح وناء على أطراف المدينة، لتتذكر قصتها التى نراها معها فى مجموعة «فلاشات باك» ترتبط بهذه الشجرة.. وهو ما حدث بحذافيره فى فيلم امريكى بالعنوان نفسه «**روعة الحب**» مثلته جنيفر جونس وحقق نجاحا كبيرا فى القاهرة فى بداية الستينيات.. فلقد أعجب محمود ذو الفقار فيما يبدو بفكرة «الشجرة» فقلدها ونسى كل الأشياء الأخرى.. فأصبحنا أمام شجرة فقط هى بطلة فيلم .. ومطلوب بعض الأشخاص فقط ليتحركوا حولها ليصنعوا أى شىء !

نجلاء .. كانت جميلة فقط !

يكشف الفيلم عن حقيقة مدهشة.. وهى أن بطلته نجلاء فتحى - لو كان هذا أول أفلامها - كانت تمثل اذا من عام ١٩٦٧.. أى أن جيلها هى وميرفت أمين مثلا الذى كنا نعتبره جيل الوسط بين فاتن حمامة وماجدة وشادية وجيل ممثلات اليوم الشابات، مضى عليه ٢٣ عاما.. أى نحو ربع قرن.. وهذا لا يعنى فقط أن اعمارنا تمضى بنا بسرعة لا نحسها .. وانما يعنى أيضا أن تدفق المياه الجديدة تحت جسور السينما العربية فى مصر، بطىء جدا.. فالوجوه - حتى التى نعتبرها شابة- هى هى لم تتغير منذ ربع قرن، ومن النادر جدا أن تتسلل بينها مواهب جديدة إلا بمعجزة .. فالمياه كلها راكدة !.

كما يكشف هذا الفيلم أيضا عن أن الموهبة كانت جوازا وهميا للمرور الى عالم

السينما .. فحين ظهرت نجلاء فتحي وميرفت أمين في وقت واحد تقريبا، كان جمالهما هو المبرر الوحيد لأن تمثلا في السينما الي أن تصلا وبسرعة الى أدوار البطولة.. لأن نجلاء فتحى في «**روعة الحب**» هذا، هي ممثلة رديئة جدا وباهتة الأداء لشخصية باهتة أصلا.. ويبدو أن مفهوم التمثيل في ذلك الوقت كان ان تستطيع الممثلة أن تضحك أحيانا وأن تبكى أحيانا أخرى لو لزم الأمر، فلو كانت جميلة فسوف يأتى التمثيل بعد ذلك!. والغريب أن هذا هو ما حدث بالفعل!. فبتراكم الخبرة والممارسة الطويلة من فيلم الى فيلم، لا يمكن أن ينكر أحد أن نجلاء فتحى أصبحت ممثلة أكثر تمكنا ونضجا حتى حصلت على جائزة دولية عن دورها في «**أحلام هند وكاميليا**» بل والى حد أن تصبح منتجة أيضا لفيلم شديد الرقى والجمال هو «**سوبر ماركت**» لا تتنازل فيه عن أى قيمة محترمة حتى لو خسرت أموالها.. والأمر نفسه حدث لميرفت أمين التي يكفى أن تقدم أداء مكتملا مثل ما قدمته في «**زوجة رجل مهم**».. فيبدو أن رمسيس نجيب الذى قدم نجلاء في «روعة الحب» هذا، كان على حق عندما كان يختار وجوهه الجميلة، تاركا التمثيل ليجيء وحده وعلى مهل !

الكاتب مليونير في السينما !

يبدأ الفيلم بنجلاء فتحى، أو هيام الفتاة الجميلة المراهقة الحالمة التي تهوى هذه الشجرة العجوز الضخمة في أطراف المعادى وتلجأ اليها في أوقات الضيق وهي تحكي لنا بصوتها يومياتها كما تكتبها، لكى نراها بين «الفلاش باك» (أى عودة للماضى) والآخر.. فلقد كانت تعيش سعيدة إلى حد كبير في كنف أبيها الذى تتعلق به كثيرا – عماد حمدى – والذى ظهر لبضعة مشاهد في بداية الفيلم ثم مات، فاختفى تماما، وبقيت صورته معلقة على الحائط بقية الفيلم !

وعندما تزوجت الأم القاسية بعد قليل من موت الأب لم يبق للفتاة الصغيرة إلا أختها الكبرى – مديحة حمدى – وزوجها الحكيم – وليس الظريف هذه المرة – عبد المنعم ابراهيم – ولكن لأنها عاطفية جدا وحساسة، فقد هزها بعنف موت الأب ثم هجر الأم للبيت لتعيش مع زوجها الجديد.. فانطوت الفتاة على أحزانها ووحدتها، وفي عزلة تامة عن الحياة إلا من خلال الاغراق في القراءة.. وعندما يكتشف عمها الحنون – محمود المليجى – اعجابها بكاتب اسمه محمود سالم بحيث لا يفوتها كتاب من كتبه، يفاجئها بأنه صديقه بل ومحاميه أيضا ولأنه عم «مودرن» جدا

ومتفتح، فانه يدعوه من أجلها إلى البيت لتناول فنجان شاى.. وهنا نفاجأ بأن هذا الكاتب الكبير هو يحيى شاهين، ليس فقط الذى فى عمر أبيها، بل وأكبر منها، كما قال لها عمها نفسه بعد ذلك، بل أنه أيضا يحيى شاهين بالملامح الشكلية نفسها والأداء المتجهم «الكشر» الذى لا نتصور كيف يمكن أن يجذب فتاة حالمة فى عمر الزهور مثل نجلاء فتحى حتى تترك كل شباب العالم وتقع فى حبه !

هنا لا يفوتنا التصور الرومانتيكى الساذج «للكاتب الكبير» كما تتصوره السينما العربية فى مصر .. فهو رجل ناضج لا يخلو من الوسامة والاغراء ويعيش فى بذخ شديد جدا، والقصر الذى يملكه يحيى شاهين مثلا – أو الكاتب محمود سالم – فى هذا الفيلم ، يعنى أنه مليونير، وأن الصحافة أو تأليف الكتب فى مصر تحقق ايرادات خيالية.. وهذا كلام وهمى بالطبع حيث لا تحقق الكتب لمؤلفها إلا ملاليم ، وحيث الصحفى – حتى عهد قريب – بالكاد يحيا ، إلا النخبة النادرة التى حققت الثراء من مصادر أخرى.. ولكنها الصورة التى رسمها للكاتب والصحفى تصور احسان عبد القدوس ويوسف السباعى الشخصى لأنفسهما أولا، وكما كانا يحبان أن تكون صورتهما أمام الناس، وأمام الفتيات بالذات اللاتى تقعن دائما فى حب الكاتب فى رواياتهما !

قصيدة بلهاء لنجلاء فتحى !

وهذا ما يحدث بالضبط لنجلاء فتحى عندما تلتقى لأول مرة بالكاتب الكبير محمود سالم .. فمن الصعب أن نصدق هذا الانبهار والولهان، خصوصا عندما يلعبه يحيى شاهين بالأداء نفسه الذى كرره فى أفلام كثيرة أخرى: الرجل الطويل العريض صاحب الصوت الاجش المتشنج والمكفهر باستمرار، والذى ينتفض غضبا وتشددا بمناسبة ومن دون مناسبة حتى يفيض بالغلظة.. ومع ذلك فهو ينبهر على الفور لمرأى نجلاء فتحى.. وهذا منطقى.. ولكن غير المنطقى أن يسمع كاتب كبير – كلاما ركيكا تقوله الفتاة — حتى لو كانت نجلاء فتحى – أنه شعر، من تأليفها مثل:

«يانفسى انى اراك تتألين ..
وعن الحقيقة تبحثين ..
رحماك نفسى عذبتنى نحو الضياع ..
قدتينى نحو الانين..

أما كفاك مالقيت ؟»

وكلنا كتبنا كلاما فارغا كهذا عندما كنا مراهقين.. وكل الفتيات المتخلفات عقليا مثل هيام - بدليل أنها أحبت المدعو محمود سالم - يمكن أن يكتبن فعلا أشياء كهذه.. ولكن الغريب أولا أن «يتسلل» هذا الكلام الركيك الى فيلم سينمائى على أنه شعر.. ثم أن يجعله الفيلم سبب انبهار الكاتب الكبير بالمراهقة البلهاء.. الى حد نراه يصرخ اعجابا : «انتى موهوبة ياآنسة هيام.. انتى من النهاردة فى عهدتى!»..

فتصوروا رجلا يبدى اعجابه بموهبة جديدة شابة بان يعتبرها فى «عهدته».. وهو تعبير حكومى عن عدد الدواليب والكراسى «فى عهدة» فراش فى وزارة الأوقاف مثلا.. والاغرب أن الكاتب المنبهر يطلب صورة الآنسة لكى ينشر لها القصيدة فى الجريدة ! وفى اللقطة التالية مباشرة نرى القصيدة البلهاء منشورة فعلا فى الجريدة ومعها صورة الانسة.. فلابد أنها جريدة بلهاء هى أيضا.. ولابد أن تكون هذه صحافة «النكسة» فعلا.. وأعتقد أن القصيدة نشرت قبل ٥ يونيو (حزيران) ٦٧.. فقامت الحرب بسببها !

أسخف مشاهد الغرام !

ثم تبدأ القصة العبيطة عن الكهل الذى يحب المراهقة.. فيحيى شاهين يدفع نجلاء فتحى للمذاكرة من جديد لتدخل الجامعة.. ولكن الاغرب أن تبادله هى الحب مهما كانت فى حاجة الى رعاية الأب.. فنحن نسمعها فى «المونولوج الداخلى» الذى تروى به حكايتها وهى تعلق : «ربنا بعت لى محمود علشان يعوض لى حنان بابا.. لازم اذاكر وانجح بتفوق علشان محمود».

ثم يبدأ يحيى شاهين يصحبها الى النادى ويشرب معها الشاى.. كما يبدأ غيرته من شباب النادى الذين يلاحقون العصفورة الجميلة. فيتجهم كالعادة وينفخ من أنفه.. ثم فى مشهد يضحكك جدا حتى تستلقى على قفاك يسألها :

- «هيام.. ايه مواصفات الراجل اللى تتمنى يكون جوزك»؟

فتقول الفتاة البلهاء : «يكون راجل ناضج.. متزن.. مثقف.. ومايكونش شاب صغير»..

فيصرخ الرجل متهللا.. : «هيام.. انتى بتقولى صفاتى كلها »!

فتقول هى فى «استعباط» وليس عبطا حقيقيا هذه المرة : «صحيح؟.. آه فعلا!».

وهكذا يتم الزواج بعد أسخف مشهد غرامى فى السينما العربية فى مصر.. ولكن وكما نتوقع يفشل فى المشهد التالى مباشرة.. وحيث نسمع نجلاء تقول : «جوازى من محمود كان أكبر صدمة فى حياتى.. ظهر على حقيقته وحش .. عنيف.. ومعاملته شاذة »!

ونبدأ نستريب نحن فى تعبير «المعاملة الشاذة» ونحن نرفض تفسيرها السيىء.. ولكن الفتاة تكررها أكثر من مرة للأسف، فيما لا يدع مجالا للشك.. ونراه يسحبها من يدها الى حجرة النوم ويغلق الباب فى وجوهنا لنسمع صرخاتها.. فنتأكد من أنه رجل قليل الادب فعلا !

والفيلم يوحى اذا بأن المشكلة جنسية أساسا.. بينما يتجاهل خطأ الزواج نفسه من البداية بسبب عدم التوافق .. علما بأن قصة هذا الكاتب كلها لم تكن لها أى ضرورة درامية أكثر من كونها مجرد حظ عاثر صادف فتاة كانت تبحث عن أب.. لأن نجلاء فتحى تهرب بعد ذلك مباشرة من بيت يحيى شاهين وتهيم على وجهها فى الشوارع طلبا للحرية.. فتصدمها سيارة يركبها مصادفة رشدى اباظة.. وهنا تكون الأمور قد استقامت، فهذا هو الرجل المناسب للفتاة المناسبة.. ويختفى يحيى شاهين تماما بعد ذلك، إلا فى بعض اللقطات العابرة، فنحس أن قصته كلها لم تكن سوى تمهيد – وان طال أكثر من اللازم – لتبدأ قصة نجلاء مع رشدى اباظة.. وهى قصة الفيلم الحقيقية التى «وجعت دماغنا» قبل الوصول اليها !

رشدى اباظة .. وحب من أول حادث !

هناك ولع شديد فى السينما العربية فى مصر بأن يلتقى الناس ويحبوا بعضهم البعض من خلال حوادث السيارات ! فالبطلة تصدم البطل وتعالجه على نفقتها ثم تقع فى حبه أو العكس.. أو تصدم سيارة البطل فيفقد الذاكرة فيقف فى وجه سيارة أخرى فى نهاية الفيلم لتصدمه فيسترد الذاكرة.. والتفسير الوحيد لهذه الأهمية الدرامية لحوادث السيارات فى الفيلم المصرى، هو أن السيناريوهات تمر أولا على الرقابة ثم على قلم مرور القاهرة !

وطبيعى عندما يصدم رشدى اباظة – فى عز وسامته – فتاة بسيارته أن تقع فى حبه.. فما بالك بنجلاء فتحى التى كلما صادفت رجلا فى هذا الفيلم أحبته على الفور، حتى يحيى شاهين !

ويرسم الفيلم لرشدى اباظة الصورة الأسطورية الساذجة نفسها للشاب الوسيم العابث الذى يتقلب من فتاة الى فتاة.. كما يرسم الصورة التقليدية الشائعة نفسها عن مجتمع النوادي، حيث تجلس الفتيات أو السيدات المحبطات ولا حديث لهن الا تبادل فضائح الحب والزواج والطلاق والتكالب على الرجال.. وقد يكون هذا حقيقيا نوعا ما، ولكن ليس بالفجاجة والتكرار الذى تقدمه بهما السينما فرشدى اباظة فى هذا الفيلم مهندس شاب يعمل فى المعادى من دون أن ندرى «بيعمل ايه» بالضبط !. فنحن كالعادة لا نراه إلا متسكعا فى حدائق النادى بحثا عن الفتيات اللاتى يحتشدن حوله فى تظاهرة كلما أطل بطلعته البهية.. وطبيعى أن يترك كل هؤلاء ليقع فى حب نجلاء فتحى من أول حادث سيارة.. ولكنها تتمنع عليه عندما تسمع عن مغامراته.. وكلما تمنعت عليه تعلق هو بحبها أكثر لكى نقع نحن فى القصة «البلدى» المستهلكة نفسها.. ولكن هناك فى النادى فتاة لعوب غريبة جدا اسمها فوزية جاءت من طنطا حيث حاول أهلها تزويجها، وتفرغت تماما فى نادى المعادى لقصة الحب الجديد بين صديقيها رشدى اباظة ونجلاء.. فمن هى فوزية هذه؟ وكيف تعيش؟ وأين أهلها الذين تركوها تسرح فى النادى طول النهار لتوفق بين العشاق، مقطوعة الجذور تماما عن أى واقع حقيقى؟ هذه شخصيات لا وجود لها بهذا التسطيح إلا فى الفيلم المصرى ؟

التهديد بالقلة والقبقاب !

بينما تمضى قصة الحب حثيثا بين رشدى ونجلاء التى هجرت بيت زوجها منذ أشهر.. يعود يحيى شاهين فجأة ليستردها فترفض.. وينصحها عبد المنعم ابراهيم زوج أختها الحكيم بأن تنصاع لارادة زوجها المتوحش متجاهلا تماما أنها لا تحبه ولا تريده..

وهنا يكشف الفيلم ولو بشكل عابر عن الوجه الوحيد الجاد فيه : عن محنة المرأة العربية وامتهان مشاعرها وقهرها بالقوانين.. فزوج الأخت يهدد الفتاة المتمردة على زوجها بأنه يمكن أن يجبرها على العودة إلى ما يسمى «بيت الطاعة» وتتساءل هى فى مرارة :

– «فيه قانون فى الدنيا يجبر زوجة أن تعيش مع جوزها وهى موش بتطيقه»؟

ويحذرها عبد المنعم ابراهيم الذى يحرص على مصلحتها :

- «ايوه يا هيام.. يفرش لك حصيرة فى أوضة.. ويحطلك فيها قلة وقبقاب ووابور جاز.. ويبعت لك عسكرى يجرجرك »!

وتمضى هذه الكلمات المهينة، والحقيقية للأسف، من دون أن ينزعج أحد من المتحدثين عن كرامة المرأة العربية.. ولكن الفتاة الشجاعة لا ترضخ للتهديد فى الواقع.. بينما تلتزم فى الوقت نفسه بسلوكها الشريف حيث ترفض ملاحقات الفتى الوسيم العابث .. ولكنه لكى يثبت أنه جاد فى حبها هذه المرة، يركب سيارته مندفعا بسرعة جنونية حتى يرتكب حادثا آخر وتزوره فى المستشفى بعد أن تأكدت من حبه الحقيقى..

ولأنه لابد فى أى فيلم مصرى من بعض مشاهد فى الاسكندرية، تذهب نجلاء مع أختها مديحة حمدى الى هناك لبضعة أيام، ويلحق بها رشدى أباظة، حيث لابد من البحر والمايوهات، وهذا المشهد الغرامى العبيط على البلاج :

يقول رشدى أباظة لنجلاء وهو مفتون بجمالها :

- «ماقلتليش.. انتى حلوة كده ليه»؟

فتقول نجلاء وهى تضحك بسذاجة :

- «عشان.. عشان أحمد يحبنى .. ها.. ها.. ها»!

وأحمد هذا هو رشدى أباظة طبعا، الذى يتقدم للزواج بها من دون أن يعرف أنها متزوجة، وتخوض مشكلة معقدة مع زوجها الذى يطلبها للطاعة «كناشز».. ثم فجأة ومن دون مناسبة نعلم أن رشدى اباظة سيسافر فى بعثه لاربع سنوات فى ألمانيا ويريد أن يتزوجها ويصحبها معه.. ولكن عليها أولا أن تحصل على الطلاق من زوجها.. وتذهب الى قصر الزوج فتجد «قفلا» ضخما على الباب من الخارج بينما البواب فى الداخل - لا ندرى كيف - يخبرها بأن الزوج سافر الى الخارج ولن يعود قبل ستة أشهر !

مشاكل وحلول سحرية .. ونكد !

هكذا يعقد الفيلم الأمور فى تلذذ سادى من خلال تعذيب أبطاله، لكى يحل لهم المشكلة على الرغم من ذلك فى ثوان.. فبعد سفر رشدى أباظة فى البعثة من دون زواج، تصل ورقة الطلاق ببساطة من الزوج فى الخارج.. وتصوروا رجلا يرفض اطلاق سراح زوجته ليعذبها ثلاث سنوات كاملة، ثم يرسل لها صك حريتها فجأة

ومن دون أى تفسير وهو فى الخارج.. فلابد أنه صادف هناك فتاة أجمل منها تقبل «معاملته الشاذة».

ووسط مظاهر الفرح والسعادة الغامرة التى عمت أرجاء الكرة الأرضية، يرسلون برقية الى رشدى اباظة فى ألمانيا ليخبروه بتحرر نجلاء أخيرا.. فيرسل برقية بأن تنتظره غدا فى مطار القاهرة بفستان الزفاف.. وفى المطار تقف الفتاة فعلا فى انتظار حبيبها بفستان الزفاف.. ولكن الطائرة تقع.. تصوروا مدى السادية فى «العكننة» على البشر وحرمانهم من السعادة!. وعلى فراش المستشفى يقول البطل لحبيبته :

– «اطمئنى.. حعيش.. علشان حبنا يعيش.. مافيش حاجة حتفرق بيننا»!

ثم يموت على الفور.. وتصرخ الفتاة.. وتعود الى الشجرة !

– مجلة « فن » – السنة ٢ – العدد ٥١ –١٩٩١/١/٢١.

«آمـــــــال»
كفاح « ابنة الباشا » لاستعادة حقوقها المغتصبة !

« **آمال**» فى هذا الفيلم الذى يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٢ هى شادية التى كانت حينذاك فتاة صغيرة جميلة فى نحو العشرين، وفى خطواتها الأولى فى السينما، والتى ستصبح بعد ذلك أهم اكتشافات الفيلم الغنائى المصرى بعد ليلى مراد وحتى الآن!. حيث لم تنجب السينما واحدة مثل هذه ولا تلك!.

«آمال» من الناحية السينمائية نموذج مثالى لسينما الاربعينيات والخمسينيات.. لا من حيث الموضوع والتركيب الغنائى والميلودرامى فقط.. بل من حيث طبيعة الانتاج التى كانت سائدة حينذاك.. فهو أولا من انتاج آسيا التى بدأت ممثلة جاءت من لبنان ثم تحولت إلى منتجة من أهم منتجات السينما العربية فى مصر.. وأهمية آسيا ليست فقط فى أنها نموذج آخر للظاهرة الفريدة فى بداية تاريخ السينما العربية فى مصر، وهى ظاهرة أن هذه السينما قامت بشكل أساسى على أكتاف سيدات عظيمات كن أكثر طموحا وجلدا من الرجال فيما يبدو ! وانما هى نموذج، أهم من ذلك، على نوع «المنتج» بالمعنى الفنى الصحيح الذى كان موجودا فى تلك الفترة المبكرة، وهو المنتج الفنان (فعلا)، والمحب للسينما (فعلا)، والذى يدفعها إلى الأمام (فعلا)، حتى لو كان فردا وليس مؤسسة قوية.. وتلك ظاهرة عجيبة فعلا فى السينما العربية فى مصر، عندما كانت النساء أقوى وأكثر ايجابية من الرجال! بدءا من عزيزة أمير التى قدمت أول فيلم مصرى، إلى فاطمة رشدى وبهيجة حافظ، ثم آسيا ومارى كوينى، وانتهاء بماجدة التى أنتجت عملا أسطوريا – من حيث شجاعة الانتاج أقصد – فيلم «**جميلة بوحريد**»!

« **آمال**» من زاوية ثالثة هو نموذج لسينما «الأسرة».. ليس بالمعنى العائلى، كأن

يكون العاملون فى الفيلم أقرباء أو أولاد عم.. وانما بالمعنى الفنى.. أى أن تكون هناك مجموعة من الفنانين والفنيين متقاربة ومتفاهمة فتعمل معا.. فمع آسيا التى هى من أصل لبنانى، يكتب القصة والسيناريو هنرى بركات وهو أيضا من أصل لبنانى، وكان مخرجا فى بداية طريقه.. ويكتب الحوار يوسف عيسى.. ثم يخرج الفيلم يوسف معلوف.. والاثنان من أصل لبنانى ولكنهما كانا قادمين من فترة تجريب ومغامرة فى السينما الامريكية، كما كانت عادة بعض الشبان العرب من هواة السينما حينذاك.. وهى الفترة نفسها التى عاد فيها يوسف شاهين من دراسة السينما فى جامعة باسادينا هناك ليخرج أول أفلامه «**بابا أمين**» عام ١٩٥٠.. وبعده بقليل عاد حسام الدين مصطفى أيضا..

فيلم «**آمال**» من هذه الزاوية اذا، هو نموذج آخر للدور الذى لعبه بعض اللبنانيين – أو العناصر المنحدرة من أصل «شامى» عموما – فى بدايات السينما العربية فى مصر.. وحيث كان ابراهيم وبدر لاما المهاجران الفلسطينيان العائدان من امريكا اللاتينية.. من رواد البدايات الأولى للسينما العربية فى مصر أيضا.. فاذا ما تابعنا بعد ذلك أفضل المواهب الشامية فى الغناء والتمثيل التى تدفقت على السينما العربية فى مصر وأصبحت جزءا عضويا هاما فى تكوينها – أمثال اسمهان وفريد الاطرش وصباح وبشارة واكيم والياس مؤدب ومحمد سلمان ومحمد البكار ونجاح سلام وفايزة أحمد ونازك – أدركنا أهمية الدور القومى الذى كانت تلعبه السينما العربية فى مصر والتى كانت تتقبل هذه العناصر الوافدة عليها، وسرعان ما تصبح جزءا متلاحما من نسيجها يعشقه المشاهد فى مصر، ولا يحس معه بأى غربة.. حتى أن «الاسكتشات» العربية التى تقدم فنون البلاد العربية كلها من تونس الى العراق، كما فى أفلام فريد الاطرش مثلا أصبحت من المعالم الثابتة تقريبا فى الفيلم الغنائى المصرى..

يبقى بعد ذلك أن «آمال» هو نموذج لسينما الاربعينيات والخمسينيات، من حيث أن تركيبته هى التركيبة نفسها التى وضع يوسف وهبى تقاليدها الأولى فى الميلودراما التى تدور حول الفتاة المظلومة .! وهى التقاليد التى رسخها توجو مزراحى حين اكتشف ليلى مراد، فجعلها مظلومة ومغنية فى الوقت نفسه.. ثم التقط حسن الإمام تلميذ يوسف وهبى الخيط نفسه وحوله إلى مدرسة، مستبدلا الغناء بالرقص!. بينما حافظ أنور وجدى على «المغنية» فى ليلى مراد، ولكن من دون أن

تكون «مظلومة» بالضرورة! ولكنه حولها إلى «الحلم» الذى يثير خيال الجميع فى عالم ملىء بالبهجة والكوميديا والاستعراضات.. لكى يفوز بها فى النهاية ! .

شادية .. الظاهرة

فى تلك الاثناء ظهرت شادية أى فى بداية الخمسينيات، كفتاة صغيرة موهوبة ولكن بمذاق خاص مختلف.. فهى ليست فاتن حمامة أو ماجدة اللتين تجنحان أكثر للتراجيديا.. وهى لا تملك موهبة الغناء فقط – وهو غناء من نوع آخر غير نوع غناء ليلى مراد – وانما تملك أيضا خفة ظل فائقة، وتلقائية فى الأداء الأكثر بساطة وقربا من روح البنت المصرية العادية .. وكلها أسباب ميزت شادية عن نجمات جيلها كله، وانتزعت لها مكانا خاصا وراسخا بينهن جميعا، كان يزداد قوة واتساعا عاما بعد عام، الى أن أصبحت شادية ظاهرة، وحالة خاصة تنتقل فى يسر من مجرد البنت الشقية الدلوعة التى قد تذكرك بفتاة أحلامك أحيانا وأختك أحيانا أخرى.. إلى المرأة الناضجة التى اكتملت أدواتها كممثلة حتى تقنعك بالبكاء فى «المرأة المجهولة» مثلا!.

يحيا العدل

طبيعى اذا أن السيناريو الذى كتبه هنرى بركات لفيلم «آمال» يستوعب بذكاء هذه التركيبات التى كانت سائدة فى السينما العربية فى مصر كلها.. فالخط القصصى البسيط لا يخرج عن ميلودراما «البنت المظلومة».. ولأنها شادية فلا بأس من أن تغنى كالعادة، مرة وهى سعيدة ومرة وهى غارقة فى الشقاء ثم لابد من أن تكون أيضا «بنت ناس» أو «بنت أصل».. بمعنى أن تكون «سليلة باشوات» ولكن الأشرار حرموها من ثروتها لتتقلب فى عذابات الظلم والحرمان، إلى أن تظهر الحقيقة فى نهاية الفيلم وتتحقق العدالة وتعود الثروة إلى أصحابها.! فهذا هو الموضوع المفضل فى وجدان المشاهد العربى البسيط.. فهو يبكى جدا من أجل «أولاد الأصول» الذين يتعرضون للظلم و«البهدلة».. ثم عندما يتم الانتقام من الظالم ويسترد «ابن الناس» حقوقه – مضافا اليها الحب والزواج أيضا – يصل سرور هذا المشاهد البسيط و«انبساطه» إلى ذروته، ويكاد ينفجر انتشاء بالانتقام من الظالمين وانتصار المظلومين.. لأنه يجد فى هذه النهايات انتقاما من مظالم كثيرة فى حياته الواقعية لا يستطيع تحقيقه إلا فى السينما فقط .. وحيث يتوحد تماما مع البطل أو

البطلة ولكن يترك لهما وحدهما مهمة الصراع من أجل تحقيق العدالة !..

ولكن اللغز الذى لا نجد له تفسيرا حتى الآن.. هو أن المشاهد العربى - وبالتالى فى السينما - لا يرتبط الظلم عنده أبدا الا بـأولاد «الأصول»، أو «أولاد الذوات»، أو الأثرياء عموما الذين ينحدرون من أب أو جد «باشا».. والظلم الوحيد الذى يعرفه هذا المشاهد ويحتشد ضده هو نهب «العزب والأطيان»، وهما لفظان يترددان طوال الوقت فى فيلم « **آمال**»، من شادية مثلا.. حفيدة الباشا الذى غضب على ابنه لأنه أنجبها من راقصة تزوجها زواجا شرعيا، ولكن فى السر ..

من الطبيعى فى أوضاع طبقية وأخلاقية كهذه أن تصبح الضحية هى الطفلة الوليدة آمال ابنة الراقصة التى ينكرها أهلها الأثرياء.. والتى تتعرض لظلم فادح عندما تسرق منها «العزب والأطيان».. مع أن هناك الآلاف بل الملايين من حالات الظلم الأبشع، ولكن لناس عاديين تعساء يتم سحقهم يوميا وضربهم بالحذاء بصور مختلفة من دون أن ينزعج أحد فيصنع عنهم فيلما، لأن المشاهد العادى نفسه يرفض أن يرى ناسا عاديين مثله، ويرفض - وهذه هى المفارقة الازلية فى السينما العربية فى مصر - أن يرى أحدا مثله شخصيا على الشاشة.. ربما لأنه يذهب الى السينما لا ليرى مأساته كما هى.. وانما لكى يحلم، ويرى خيالات غريبة لنجوم أسطوريين.. وبنات باشوات جميلات مثل شادية أو ليلى مراد.. وحيث تبكى البنت الحلوة وهى تغنى.. وتسعد وهى تغنى.. وحيث لا بأس أيضا من بعض الرقص والكوميديا ونحن نهزم الأشرار فى النهاية..

ولكن الحل وتحقيق العدالة ونصرة الحق والانتقام من الظلم لا تتحقق كلها إلا من خلال «اولاد الناس» أيضا..فمحسن سرحان البطل الذى أحب شادية وتم انقاذها على يديه هو «بالمصادفة» صاحب «العزبة» الملاصقة بالضبط «لعزبة» أسرتها الثرية، والتى أصبحت ارثا لها.. ولا بأس من بعض «الفقراء» الطيبين ليساعدوا البطل الثرى فى انقاذ البطلة الثرية ونصرة الحق.. ولذلك فنحن نرى محسن سرحان متواضعا جدا وديمقراطيا، بحيث يصادق شكوكو الطباخ ومحمد كامل الخادم النوبى التقليدى.. وهما يساعدانه فى خطة الانقاذ ولكن بشرط أن يظل هو «القائد» الذى يفوز بالبطلة فى النهاية! .

ولكن الطباخ والخادم النوبى لا يحققان للفيلم هذه الوظيفة فقط.. فهما العنصر الكوميدى الوحيد الذى يكسر حدة الاكتئاب من خلال تعاطفهما مع البطلة فى وجه

الاشرار.. ثم هما فرصة لاثبات أن الفقراء والخدم يمكن أن يكونوا طيبين وظرفاء، تملقا لمشاعر جمهور الترسو.. وهما تأكيد آخر على أن الفقر يمكن أن يكون أحيانا «أظرف» من الثراء طالما أنه يحقق القناعة وراحة البال.. وترسيخ هذه الفكرة لدى المشاهد كانت دائما المهمة المقدسة للفيلم المصرى حتى يحمد الانسان الله على ما رزقه فلا يشكو ولا يتمرد ولا يثور !. أما الوظيفة الأخيرة - فيما أعتقد - للطباخ والخادم فهى اللعب على التناقض بين الأثرياء والفقراء، وهو عنصر أساسى شائع فى تعميق أى دراما، ولا سيما عندما تكون لشكوكو ومحمد كامل شعبية فى أفلام تلك الأيام كعناصر مكملة للأبطال الرئيسيين..

القصة كلها تبدأ بفيلم قصير يكاد يكون مستقلا.. فأحد الباشوات يحتضر وهو غاضب جدا على ابنه الشاب - الممثل محمد السبع - لأنه تزوج راقصة وأنجب منها طفلة .. وشقيق الباشا وعم الشاب هو فريد شوقى زوج ميمى شكيب، ونفهم على الفور انهما شريران.. وهو ينصح ابن أخيه بنسيان زواجه من هذه الراقصة التى لابد تطمع فى ثروته.. وعندما يقول له الشاب أنه يحبها، يحدد العم فريد شوقى فلسفته بوضوح :

«أنا شخصيا قبل ما اتجوز.. ياما حبيت رقاصات!»..

ولكن الشاب يصمم على الاحتفاظ بزوجته الراقصة وابنته منها مهما كان الأمر.. ويسافر سرا ليراهما حيث أخفاهما فى الاسكندرية ..

قبل ذلك يكون الفيلم قد مهد لنا القصة كلها بصوت المعلق الفخم الذى ينطق بكلمات ضخمة :

« فى ليلة حالكة الظلام.. جاءت الى الدنيا ضمن من جاؤوا.. طفلة تمتاز بشىء عن غيرها من الأطفال.. جاءت تبكى كأنها تعلم ما تخبئه لها الأقدار.. جاءت تبكى ومن حولها يبتسمون»..

الغريب أن هذا الأسلوب الأدبى الفخم كان شائعا فى أفلام تلك الأيام.. وحيث يمضى صوت المعلق الفخم الضخم يمهد للمشاهد بهذه الكلمات الرنانة فيتصور معها أنه أمام فيلم عظيم.. ثم يظهر صوت المعلق - أو الراوى - فى اللحظات الحاسمة من تطور الفيلم.. ولكنه لابد من أن يختمه بالموعظة البليغة التى تحمل بشكل مباشر هدف الفيلم الأخلاقى كله الذى يسمونها «المورال». وكأن المشاهد لا يفهم..!

يذهب الشاب ليرى زوجته ووليدتها آمال فى الاسكندرية بحيث يعود فى الليلة نفسها قبل أن ينكشف سفره.. وعندما تودعه زوجته - زوزو نبيل - طالبة منه أن يحذر من قيادة السيارة فى الظلام،نفهم على الفور أنه سيموت.. وبالفعل تنقلب به السيارة فى طريق العودة فجرا إلى القاهرة عندما يغالبه النعاس فى مشهد تم تنفيذه جيدا فعلا لانقلاب سيارة.. ويموت الأب.. ويصبح مصير الأم والابنة معلقا بخطط فريد شوقى الشريرة.. انه يعلم بهذا الزواج السرى.. وهذه الطفلة الوليدة تهدد الآن بضياع «العزب والأطيان» التى يحلم بالاستئثار بها بتحريض من زوجته الشريرة هى الأخرى ميمى شكيب.. ولذلك فهو يذهب إلى الاسكندرية ويساوم الأم المريضة على كتمان الأمر مقابل مبلغ.. ثم يكاشفها بقسوة بأنها راقصة فاضحة تطمع فى ثروة أسرته.. وطبيعى أن تصدم الأم وتموت على الفور ! فيسرق فريد شوقى الأوراق التى تثبت شرعية الزواج ويعود إلى القاهرة.. ثم يستحضر الطفلة مع مرضعتها من الاسكندرية.. ولكى يخفى معالم الأمر، يعهد بالطفلة آمال إلى ناظر العزبة الطيب عبد العزيز أحمد لكى يربيها مع بناته الثلاث.. ونكتشف أن احداهن هى الممثلة سميرة أحمد.. وتمضى السنوات إلى أن تصبح شادية الطفلة فتاة فى العشرين عاشت مع ناظر العزبة باعتباره الأب الوحيد الذى تعرفه.. ومن دون أن تعرف بالطبع - وهى تحيا فى الريف كفلاحة -أنها ابنة الباشا صاحب هذه الأرض كلها.. وطبيعى أن تركب شادية حمارا.. ولكن الغريب أن تغنى فتاة لحمار اسمه مبروك قائلة له : «شى يا حمارى.. حا يا حمارى.. قلبى عليك من طول مشوارى»..

ولكن هذا يصبح عاديا جدا فى الريف المصرى عندما تكون الفلاحة هى شادية.. وهنا فلابد أن يلتقى بها محسن سرحان على الجسر.. هو راكب سيارته الفارهة.. وهى على ظهر الحمار.. ويتحقق اللقاء الأول بين الأغنياء والفقراء الذين هم أثرياء فى الأصل.. ويحب محسن بيه الذى هو صاحب العزبة المجاورة.. الفلاحة الحسناء على الفور.. ومن دون أن يمارس عملا آخر طوال الفيلم بعد ذلك سوى التفرغ لهذا الحب !. ولكن زوجة ناظر العزبة الذى ربى الفتاة اليتيمة مع بناته الثلاث تنقلب فجأة على هذه الفتاة التى لا تريد أن تتزوج من العمدة.. وتتهمها من دون أى مناسبة بأنها هى السبب فى عدم زواج بناتها الثلاث .. فترجو شادية ناظر العزبة أن يعيدها الى بيت فريد شوقى الذى كلفه بتربيتها.. ومن دون أن تعرف بالطبع أنه بيت أسرتها الحقيقية !.

فى الفقر راحة بال

لا يجد فريد شوقى الشرير مناصا من أن يقبل الفتاة المسكينة فى قصره الفخم.. ولكن زوجته القاسية ميمى شكيب.. وابنته الارستقراطية المدللة عواطف، التى تقوم بدورها ممثلة تخصصت فى أدوار «الغلاسة» والشر المناقضة دائما لدور البطلة المحبوبة، وكان اسمها منى فقط من دون أن يقولوا لنا منى من بالضبط .. هذه الفتاة الارستقراطية الشريرة وأمها تعاملان الفتاة الطيبة الوافدة عليهما باعتبارها خادمة.. وفى المطبخ تصادق الطباخ ابن البلد الجدع شكوكو - مستكة - والخادم النوبى الظريف محمد كامل - كبريت - ومن دون أى مناسبة يلقى شكوكو محاضرة عن جمال راحة البال مع الفقر.. لأن الفلوس هى شىء سيىء جدا.. وفجأة ومن دون أى مناسبة أيضا يغنى شكوكو فى المطبخ هذا الدرس البليغ الموجه للمشاهد :

«ربنا يبسطنا كمان وكمان..
ويخللى القلب يا خدله يومين..
الفرح ده شىء يمكن تلاقيه..
على حلة محشى بتبلعها.
أو صحن مدمس تفطر بيه ..
وقزازة بيبسى تقربعها»!

وتشترك معه شادية فى غناء درس آخر عن القناعة التى هى كنز لا يفنى.. ثم يشترك محمد كامل نفسه فى الغناء بمقطع نوبى.. وكلها دروس بليغة فى القناعة التى هى - مع راحة البال - أجمل بكثير من الثراء..!

ثم ومثل سندريللا بالضبط.. تعانى آمال أو شادية كل صنوف العذاب والامتهان.. والساحرة الشريرة هنا هى ميمى شكيب سيدة القصر المسروق أصلا من صاحبته الشرعية شادية، وابنتها الشريرة «منى الارستقراطية - الغلسة» التى تنصب شباكها لتتزوج بأى شكل من محسن سرحان.. وهو هنا «الأمير الجميل» الذى يحب الخادمة المظلومة ويفضلها على الفتاة الشريرة، ويكون حلم سندريللا الأخير أن يخلصها من هذا العذاب.. وفجأة يكتشف الفيلم أن لفريد شوقى ابنا آخر شابا هو الممثل الناشىء حينذاك صلاح منصور.. ولذلك فلابد من أن يكون شريرا وفاسدا هو الآخر حتى يحاول اغتصاب الخادمة الجميلة.. وعندما ترفض يدبر لها الحادث الخالد

فى السينما العربية فى مصر وهو سرقة العقد الذى يخفيه فى حجرتها!. وهو المشهد نفسه الذى حدث فى «**غزل البنات**» ولكن المتهم البرىء كان نجيب الريحانى!.

ويتم طرد شادية – بقسوة طبعا – من القصر.. وهنا يتطوع الطباخ الشهم شكوكو بأخذها الى منزله حيث ترحب بها زوجته «مهلبية».. فاذا كان شكوكو نفسه اسمه فى الفيلم «مستكة» فمن الطبيعى أن يكون اسم زوجته «مهلبية».. والطريف أن ممثلة الدور كانت عفاف شاكر أخت شادية التى حاولت فى السينما قليلا ولكنها فشلت واختفت.. والغريب أن شادية تدخل منزل شكوكو بحقيبة ملابسها فترحب بها «مهلبية» ترحيبا حارا ومبالغا فيه، وتحتضنها بعنف وكأنها ترحب بشادية التى هى أختها فى الواقع.. والتى حتى قبل أن تجلس على المقعد تغنى على الفور هذه الأغنية المأساوية :

«ياقسمتى ونصيبى.. قاسيين عليا ليه ؟

يا ترى يا حبيبى.. حتقول عليا ايه .؟

من بيت لبيت جابونى.. واحتاروا وحيرونى..

ليه بس بيظلمونى.. وبيتهمونى ليه»؟

الغريب أن السيدة «مهلبية» لم تندهش أبدا لغناء هذه الضيفة المجنونة كما لم يندهش أحد من الجيران حين وجد – فى حى شعبى – الموسيقى تنطلق لا أحد يدرى من أين . وفتاة تطلق عقيرتها بالغناء !

النهاية .. سعيدة طبعا

ويبدأ الفيلم فى «التشطيب» .. ومن خلال بحث بوليسى يقوم به «مستكة» الطباخ الذى هو شكوكو، وبتشجيع من محسن سرحان الذى يحب سندريلا، يتم كشف كل الأسرار واحضار كل الوثائق التى تثبت أن شادية هى الوريثة الشرعية التى سرق فريد شوقى ثروتها، ثم يريد الآن قتلها بحبسها فى غرفة الغسيل وفتح أنابيب الغاز لكى تختنق ويذهب معها سرها وسره فلا تسترد ثروتها التى نهبها.. ولكن بالضبط كما فى فيلم «**الفتوة**» لصلاح أبو سيف – انما فى «الفتوة» كان فريد شوقى على العكس ، هو الضحية البريئة، والقاتل هو زكى رستم – ينغلق الباب على شادية وفريد شوقى معا فى الغرفة التى ينتشر فيها الغاز.. لأن «من حفر حفرة لأخيه وقع فيها».. ولكن الانقاذ يتم فى آخر لحظة أو على «طريقة جريفيث» التى ابتدعتها

السينما الامريكية فى بداياتها.. فيتم تقطيع المونتاج بالتوازى بين البطلة التى تتعرض للخطر والبطل الذى يسرع لينقذها، الى أن ينجح فى ذلك فى اللحظة الأخيرة.. ويعاقب الشرير بالقائه فى السجن الذى يبدو أنه كان معتادا عليه منذ شبابه المبكر. بينما يرفل الطيبون فى السعادة ..

والسعادة هنا هى أن نرى شادية ومحسن سرحان.. وشكوكو و«مهلبية».. يصطادون السمك! .

ولكن صوت المعلق الغليظ لا يرحمنا فتجىء كلماته الضخمة وكأننا لم نفهم :

– « وهكذا كتبت النجاة لآمال.. ودفع عامر بك – فريد شوقى – ثمن جريمته.. وكان جزاؤه من جنس عمله : السجن.. وعادت المياه الى مجاريها.. والأموال الى أربابها.. والابتسامة الحلوة على شفتى كبريت ومستكة »..

وعلى الرغم من أن الفيلم انتهى من زمان.. فمازال المعلق يتحدث حتى الآن.

– مجلة « فن » – السنة ٣ – العدد ٥٢ – ١٩٩١/١/٢٨.

« الأصدقاء الثلاثة »
سينما « الشقاوة » والعضلات والرجل والقميص

تصوروا موقفا كهذا شديد البساطة يرتدى الشاب أحمد رمزى ملابسه استعدادا للخروج حين يسمع طرقات على الباب.. تذهب أمه لترى من الطارق، فاذا بجار كهل يقطن فى الشقة العليا فى البيت نفسه، ترحب به الأم، فنفهم أن علاقة جيرة قديمة تربطهما، فيطلب منها الرجل الكهل بأدب شديد أن تخيط له شيئا فى قميص يحمله بحيث يأخذه منها عند عودته.. فتبدى الأم ترحيبها بهذه الخدمة البسيطة وتتبادل مع الرجل بعض كلمات المجاملة، وينصرف.. موقف عادى جدا يحدث كل يوم بين الجيران فى كل البيوت المصرية..

الابن الشاب أحمد رمزى يرقب هذا الموقف العابر جدا من باب حجرته الذى يطل على صالة الشقة حيث تبادلت أمه هذه الكلمات مع الجار.. ولكن فى عينيه نلمح توجسا غاضبا بلا سبب .. وعلى الرغم من أنه رأى وسمع كل شىء.. حيث لم يحدث شىء فى الواقع.. فإنه يعاتب أمه على أنها قابلت الرجل بقميص منزلى يكشف عن ذراعيها العاريتين.. فتندهش الأم جدا لهذه الملاحظة.. لأن جيرتها مع الرجل قديمة، وهو رجل مهذب جدا وليس غريبا عليهما، حتى أن ابنتيه الشابتين تعتبرانها بمثابة أمهما الراحلة.. فلم يكن هناك أى حرج فى أن تقابله هكذا ..

ولكن هذا الحادث البسيط الذى لا يعتبر «حادثا» على الاطلاق، يتصاعد بلا مناسبة حتى يصبح عقدة هائلة، بل ومأساة أخلاقية مروعة هى التى تحكم تصرفات الشاب أحمد رمزى بعد ذلك.. وبما أنه هو بطل الفيلم الرئيسى فانها تصبح محرك أحداث الفيلم كله.. كيف ؟

يعود الرجل بعد وقت ما ليأخذ القميص من السيدة بعد اصلاحه.. ويكون ابنها أحمد رمزى مع صديقه حسن يوسف واقفين على سلالم البيت يغازلان ابنتى الرجل نفسه - نبيلة عبيد وشقيقتها ماجدة الخطيب - حيث نفهم أن هناك شيئا بين الجميع من شقاوات الشباب ومعاكسات «السلالم» المعروفة فى البيت المصرى.. أو التى كانت كذلك أيام البراءة القديمة.. بينما يكون الشابان قد تركا صديقهما الثالث محمد عوض الذى هو فى الوقت نفسه ابن خالة أحمد رمزى.. ليرقب لهما الشارع من غرفة رمزى نفسه، ليحذرهما لو وصل فجأة والد الفتاتين - الذى هو الرجل صاحب القميص نفسه - وأرجو أن تكون قد فهمت شيئا - حتى لا يضبطهما مع ابنتيه على السلالم.. ويدخل الرجل إلى الشقة.. ويأخذ القميص من الأم بكل أدب.. ولكن قدمها تتعثر من دون مناسبة فتقع على الأرض.. فلابد من أن تحدث مأساة ما فى الفيلم المصرى ومهما كان الموقف بسيطا، أو لا يحتمل ذلك، ليجد كاتب السيناريو مزيدا من الفواجع يبنى عليها الأحداث بعد ذلك.. وطبيعى أن يميل الرجل المهذب على السيدة ليساعدها على النهوض.. وطبيعى أن تتأوه السيدة من الألم.. بل أن محمد عوض - وهى خالته - يسمع تأوهاتها فيخرج من حجرة أحمد رمزى - ابنها ليساعدها مع الرجل على النهوض.. ولكن الابن الذى يرقب الرجل يدخل على أمه يزداد شكه فى الأمر.. فيهبط درجات السلم ويقف أمام باب الشقة، فيرى شبحى أمه والرجل يتلاصقان.. ويتعمد المخرج، ضد منطق الموقف نفسه، أن يجعل تأوهات الأم (جنسية).. لا ندرى كيف ! كما لا ندرى بالضبط كيف اختفى الشبح الثالث لمحمد عوض ابن خالته الذى يساعد الأم على النهوض فيتأكد أنها ليست وحدها مع الرجل اذن.. ولكن «المخرج عاوز كده» كما يقول الجمهور فعلا!

فواجع مفتعلة

بعد خروج الرجل حاملا قميصه بعد هذا الموقف البسيط، يندفع الابن الأهوج أحمد رمزى الى الشقة فيجد أمه وحدها. ومن دون أن ندرى أين اختفى محمد عوض! فيلقى فى وجهها بالاتهامات العاصفة المألوفة من نوع: «أنت لا أمى ولا أعرفك»، ثم ينطلق خارجا كالمجنون وقد تصور أن أمه سيدة داعرة ومن دون أى سبب على الاطلاق لهذا الاتهام الشنيع ! بينما تصرخ الأم على ابنها فى محاولة لاستبقائه.. وبعد فوات الوقت بالطبع يدرك محمد عوض أن هناك أزمة ما.. فيخرج

فى محاولة للحاق بابن خالته المجنون، الذى لابد كما هى عادة الفيلم المصرى أن «يهيم على وجهه» فى الشوارع بعد اكتشافه هذه الفاجعة التى ليست فاجعة على الاطلاق.. وهى أن السيدة والدته ليست على ما يرام .. أو ليست كما كان يتصور.. أو أنها باختصار «ست مش كويسة».. وفى أفلام أخرى تكون الفاجعة أكبر، حين يكتشف الابن أنها ليست أمه أصلا.. وانما هى المرضعة .. لأنه «ابن الخطيئة»! وفى حالة عبد الحليم حافظ فانه يواجه هذه الصدمة غالبا بأن يغنى فى الشوارع الخالية تحت عواميد الانارة.. أما فى حالة أحمد رمزى.. ولأن الفاجعة حدثت بالنهار.. فانه اكتفى بأن يترنح فى الشوارع ومن دون غناء !

الأصدقاء الثلاثة

الفيلم على أى حال هو «**الأصدقاء الثلاثة**» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٦٦.. وبعد سلسلة من «الثلاثيات» تحدثت عنها قبل ذلك كانت قد شاعت فى الستينيات ونجحت نجاحا كبيرا ما بين المغامرين والشياطين والمساجين عن مغامرات ثلاثة شبان كانوا غالبا من بين رشدى اباظة وأحمد رمزى وحسن يوسف، الذى كان القاسم المشترك فى هذه الثلاثيات، ومعه محمد عوض فى قمة ازدهاره حينذاك، ليقدم العنصر الكوميدى فى هذه الأفلام التى كانت قائمة على الحركة أساسا.. وبينما ارتبط معظم هذه الأفلام بحسام الدين مصطفى مخرجا.. ارتبط عدد كبير منها أيضا بعدلى المولد كاتبا للسيناريو ومنتجا فى الوقت نفسه . بعد ما اكتشف أنها لا تتكلف كثيرا ، لا فى الانتاج ولا فى البحث عن موضوع قوى أو مبتكر.. وانما يكفى جمع أى ثلاثة من هؤلاء النجوم المحبوبين فى ذلك الوقت ليشتركوا فى أى مغامرة جديدة يغلب عليها الطابع الكوميدى.. وحيث تلعب بعض الممثلات أدوار هامشية فى الواقع كمجرد حبيبات أو خطيبات هؤلاء الشبان الثلاثة الذين يلتقون بهن بين الوقت والآخر أو بين مغامرة وأخرى! ولا تحتاج القصة والسيناريو بعد ذلك الا لمجرد هدف مشترك يسعى من أجله هؤلاء المغامرون وضد عصابة ما من الأشرار.. ثم ينجح الفيلم نجاحا مضمونا لمجرد بعض المعارك وقصص الحب والضحكات.. لأن توزيع البطولة على ثلاثة ممثلين بدلا من واحد يضمن اقبال جمهور الثلاثة معا. ثم لأن هذا القالب القائم على الحركة والاثارة الضاحكة كان يلقى نجاحا عند الجمهور، الذى كانت تعجبه، فضلا عن ذلك، قيمة

الوفاء والاخلاص فى السراء والضراء بين الأصدقاء.. وربما كانت هذه الأسباب كلها وراء انتشار موجة أفلام «الثلاثة» هذه فى الستينيات .. التى كان صنعها سهلا وتحقيقها لأعلى الايرادات مضمونا.. ولذلك تخصص فيها تقريبا عدلى المولد وحقق بها رواجا كبيرا، ثم توقف عن الانتاج والكتابة نفسها بعد ما «شبع» الجمهور من هذه الموجة التى استهلكت نفسها..

«**الأصدقاء الثلاثة**» هو نموذج مثالى لهذه الموجة.. فهو من سيناريو وانتاج عدلى المولد.. ومن تصوير فيكتور انطون مصوره المفضل.. ويتقاسم بطولته ثلاثة أحمد رمزى كالعادة فى دور الفتى الجاد الذى يعانى مشكلة ما يلتف حوله فيها صديقاه المخلصان، ويقوم بمهمة «الضرب» باعتباره المفتول العضلات، قبل أن يتخصص رشدى أباظة فى هذه الأدوار بعد ذلك بقليل.. أما حسن يوسف فهو الفتى الشقى خفيف الدم والذى لا بأس من قيامه بأعمال الضرب و«الجدعنة» أيضا لو لزم الأمر.. بينما يتولى محمد عوض – الذى التقطته السينما بافراط بعد نجاحه فى مسرح الستينيات حتى أصبح نجم الكوميديا الأول – جانب الضحك وسط أحداث الفيلم المثيرة حركيا.. وكوميديا محمد عوض كما رسمها لنفسه أو كما رسمتها له السينما – وهذا الفيلم بالذات – نموذج مثالى أيضا لها.. هى كوميديا «العبط» أو التخلف العقلى.. فهو مرتبك دائما ويربك من حوله ويصطدم دائما بمن حوله حتى أصدقائه أنفسهم، أنه يضرب مثلا حسن يوسف زميله فى المعركة نفسها.. ثم يقع على الأرض «ويتكعبل» فى أى شىء ولا يستطيع النهوض باعتبار أن هذه أشياء يمكن أن تضحك الجمهور! ففى الاعتبار التقليدى القديم فى الكوميديا، أن «العبيط» لابد من أن يضحك الناس خصوصا اذا ما وضعناه وسط «الشطار» أو البارعين.. فعندما يكون عندنا أحمد رمزى وحسن يوسف ليقوما بعمليات المغامرة والضرب وحب البنات.. فلا بأس من أن يكون معهما محمد عوض ليقوم بدور الشريك الأقرب إلى التخلف العقلى بأدائه الكاريكاتيرى القائم على المبالغة .. فهو لا يجيد القيام بشىء على الاطلاق.. لا الحب ولا الضرب.. بل ولا يرى أصلا.. ولذلك فهو فى «**الأصدقاء الثلاثة**» مثلا يلبس فجأة نظارة طبية فى النصف الثانى من الفيلم بعد ما كان يرى جيدا بدونها فى النصف الأول.. إما لأن كاتب السيناريو «نسى» أن يلبسه هذه النظارة فى البداية.. أو لأنهم قرروا فجأة أن «يلعبوا» بحكاية «النظارة» التى تسقط عن عينيه فى أثناء الازمات أو المعارك فلا يستطيع الرؤية بهدف زيادة افتعال أسباب

الضحك.. ثم يستخدم «لزمات» أو «ايفيهات» تتكرر طوال الفيلم بلا ملل.. كأن يصطدم بالأبواب مثلا.. أو كأن يصطدم بحسن يوسف دائما فيدفعه هذا بعيدا عنه وهو يوبخه على «خيبته» التى تعطل هذا الفعل أو ذاك.. ثم يتعرض لأزمة ما فيبكى ويولول مذعورا ويقبل وجهه أو حتى يقدم شريكه فى الموقف قائلا جملة لا تتغير «برىء يابيه.. مظلوم يابيه».. والجمهور يضحك لمثل هذه الأشياء.. حتى لقد أصبح محمد عوض أكثر نجوم الكوميديا سعرا ومبيعا. ومن هنا نتأكد مرة أخرى من أن ذوق الجمهور هو الذى يفرض أساسا نوع الكوميديا التى يستسيغها بل وحتى نوع السينما نفسها..!.

لكن يبدو أن عدلى المولد المنتج وكاتب السيناريو لم يكن مطمئنا تماما لنجاح «التوليفة» المكررة هذه المرة.. أو لعله أراد أن يضيف بعض العمق كما يتصوره هو .. فجنح الى الميلودراما بحيث تصبح هناك أيضا عقدة أو فاجعة ما يهرب منها البطل ولكنها تلاحقه وتعذبه فيما تبقى من حياته.. فواقعة الرجل والقميص البسيطة جدا. والتى لم يحدث فيها شىء اطلاقا يمكن أن يحتمل أى شك أو توجس.. تتصاعد بين يدى كاتب السيناريو بلا أى منطق أو مبرر درامى أو نفسى أو حتى أخلاقى.. بحيث ينطلق الشاب أحمد رمزى هائما على وجهه معذبا كما قلنا من قبل .. فهل تدرون أى كوارث أخرى ترتبت على ذلك وتحكمت فى كل مسار الفيلم ؟

اسكتشات سخيفة

أولا خرج وراءه صديقاه حسن يوسف ومحمد عوض بالطبع ليعيداه الى رشده.. فركبا سيارة حسن يوسف الصغيرة التى لا يركبها محمد عوض أبدا إلا بالقفز من النافذة.. لأن بابها لا يفتح فى يده هو بالذات لكى تكون هناك فرصة للصراخ والولولة ولكى يبدو «عبيطا» أكثر.. وعندما تنطلق السيارة بسرعة جنونية يلحق بها «كونوستابل» مرور : على دراجته البخارية فنتذكر أن هذا النظام فى ملاحقة السيارات المتهورة كان موجودا فعلا فى الستينيات، ثم اختفى الآن على الرغم من «تقدم» الشرطة!

فى الوقت نفسه، وبالمصادفة البحتة، تكون احدى بنات الليل تتصعلك فى الطريق التى يترنح فيها رمزى الهارب من فضيحة أمه الوهمية فلا تجد غيره فريسة لتفرض نفسها عليه.. ولكنه يصدها طبعا ثم لا ندرى كيف تكون سيارة حسن يوسف وعوض

قد وصلت الى الموقع نفسه بالضبط فتلقى الفتاة بنفسها أمامها ومن دون سبب على الاطلاق ويكون «كونستابل المرور» قد وصل أيضا، فتبلغه الفتاة بأن الشبان الثلاثة كانوا يعاكسونها ثم صدموها بسيارتهم.. فيصحبهم الى قسم البوليس ببساطة، ثم فى اللقطة التالية مباشرة نراهم فى السجن ببساطة أكثر !

لقد تعمدت أن أروى هذه الأحداث التافهة بالتفصيل لنرى كيف كانت هذه السيناريوهات الرديئة تفتعل الأحداث وتلوى عنقها ضد أى منطق أو معقولية لتصل بأبطالها الى ما تريد .. فعدلى المولد يريد وبأى ثمن أن يجرى جزءا من أحداث الفيلم الملفقة فى السجن.. حيث لابد من أن تحدث بعض الكوميديا بعد نجاح تجربة السجن فى أفلام سابقة! وهكذا نجد أنفسنا أمام شذرات متفرقة لا يحكمها سياق درامى واحد مقنع سوى شخصيات الأبطال الذين ينتقلون من موقف الى موقف لا علاقة له به ، وأقرب الى «الاسكتشات».. فهذا جزء الضحك.. وهذا جزء الميلودراما.. وهذا جزء السجن.. وهذا جزء الضرب والمغامرة.. أى أن الفيلم هو عدة أفلام فى الواقع، يتوجه كل منها الى نوعية من الجمهور.. أو يحقق غرضا محددا من «أغراض السينما» عند المشاهد الواحد..

قبل أن تحدث هذه المشاكل كلها كان الفيلم قد بدأ بداية مختلفة تماما لا علاقة حقيقية لها بكل ما بعدها.. فحسن يوسف ومحمد عوض تلميذان فى مدرسة ثانوية أو معهد ما وينشران الفساد فى كل ما حولهما.. فمحمد عوض مثلا مشغول عن شرح المدرس بأكل الطعمية والجرجير خلسة.. بينما حسن يوسف يجىء متأخرا عن الدرس فيقفز إلى «الفصل» من النافذة.. وكوميديا مكررة وغليظة كهذه على تيمة التلاميذ الفاسدين التى هى من «تيمات» الكوميديا المضمونة النجاح .

الغريب أننا نرى فى هذه المدرسة الغريبة نفسها أحمد رمزى ولكن كمشرف أو أستاذ ومن دون أن نفهم نوع الدراسة نفسها.. ثم عندما يحيل المدرس التلميذين المشاغبين حسن وعوض الى ناظر المدرسة الذى يطردهما ويطلب منهما العودة مع ولى أمرهما.. يتشفع لهما رمزى العاقل الذى نكتشف أنه صديقهما المخلص الذى يشترك معهما فى قصص ومغامرات واحدة بعد ذلك !

لا يكاد هذا الجزء التمهيدى من الفيلم ينتهى حتى يبدأ الفيلم الآخر المستقل عن أزمة رمزى مع أمه التى تصور أنها على علاقة بالرجل ذى القميص والى أن يصل الثلاثة الى السجن من دون أى مناسبة.. وهناك تحدث بعض الأشياء التى يتصور

الفيلم أنها مضحكة وحيث يقع محمد عوض كل خمس دقائق، أو يصطدم بـ «الشاويش خلف» الذى هو تقليد حرفى «للشاويش عطية» فى أفلام اسماعيل ياسين.. ثم تتكرر بعض مواقف الكوميديا السانجة فى مطبخ السجن حيث يلقى المساجين الثلاثة الأشقياء بالطعام على رأس الشاويش إلى أن يسقط محمد عوض نفسه فى وعاء المطبخ الكبير.. وبعد استهلاك كل امكانات الضحك من هذا النوع يفرج عن الشبان الثلاثة طبعا من السجن، ليقدأ فيلم آخر مختلف تماما أيضا !

على باب السجن يكون فى انتظار الأصدقاء الثلاثة علية عبد المنعم أم أحمد رمزى التى يشيح عنها غاضبا لأنه مازال متألما جدا من حكاية الرجل والقميص.. وفتاة أحمد رمزى نفسه التى هى نبيلة عبيد.. وهنا نصل الى قصص الحب التى هى عنصر مهم طبعا فى كل الأفلام.. على الرغم من أنها قصص هامشية جدا لا تتعدى عدة مشاهد عابرة لا تشغل المرأة فيها حيزا كبيرا كما هى العادة فى «أفلام الرجال» من هذا النوع.. ولهذا تسند الأدوار النسائية لممثلات ناشئات غالبا.. فسوف نلاحظ مثلا أن نبيلة عبيد مثلا كان اسمها فى عناوين الفيلم نبيلة فقط ..

وجوه جديدة

فى قوائم الأفلام المصرية الرسمية الوحيدة المتاحة - والتى لا نعرف مدى صحتها - يظهر اسم نبيلة عبيد لأول مرة بطلة لفيلم قبل ذلك بثلاث سنوات .. وهو فيلم «**رابعة العدوية**» الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٣.. ثم يظهر مرة ثانية فى فيلم «**المماليك**» الذى أخرجه عاطف سالم وكان آخر أفلام عمر الشريف المصرية عام ١٩٦٥.. ولكى يكون العام التالى ١٩٦٦ هو عام انطلاق نبيلة عبيد، حيث تلعب بطولة القصة الثانية من فيلم «**ثلاثة لصوص**» الذى أخرجه ثلاثة مخرجين، وهى القصة التى مثلت أمامها فيها مديحة سالم وحسن يوسف وأخرجها حسن الامام.. وانفردت ببطولة «**كنوز**» أمام كمال الشناوى وأخرجه نيازى مصطفى.. و«**زوجة من باريس**» أمام رشدى أباظة وفؤاد المهندس وأخرجه عاطف سالم .. فضلا عن فيلمنا هذا «الأصدقاء الثلاثة» أى أنها لعبت بطولة أربعة أفلام فى عام واحد . وهو مؤشر نجاح لممثلة جديدة ومع ذلك ظل اسمها نبيلة ودورها صغيرا لا يتعدى مشاهد قليلة. نفهم منها أنها تحب أحمد رمزى مع أنها ابنة الرجل صاحب القميص إياه والذى تسبب فى مأساته مع أمه.. بينما أختها ماجدة الخطيب التى كانت فى بداياتها هى

الأخرى تحب صديقه حسن يوسف.. فبقيت مشكلة البحث عن فتاة يحبها الصديق الثالث محمد عوض.. وهنا نلاحظ أن عناوين الفيلم تقدم «الوجه الجديد: نجلاء فتحى».. وهى الفتاة الصغيرة التى تظهر فى الثلث الأخير من الفيلم تقريبا وباسمها الأصلى زهرة والتى تعيش مع نجوى فؤاد فى بيت واحد وتقول لها: يا«طانط» فلا نفهم مدى قرابتهما بالضبط .. ولكن دور نجلاء فتحى القصير لا يتعدى أن تصعد سلالم الفيللا ثم تهبطها باستمرار لتفتح الباب لأى طارق.. بينما تضحك بشىء من البلاهة لأنها لاتجد شيئا تمثله.. سوى أن يدخل وراءها محمد عوض إلى المطبخ ليطاردها لأنه أعجب بها.. بينما هى لا تكف عن الضحك وهى تجرى منه.. ولكن المخرج لا ينسى أن يقدمها فى مشهد مع «طانط نجوى فؤاد» فى حمام سباحة بالمايوه لنرى جسدها الجميل ..

الجامع .. المانع !

وهذا يقودنا الى القصة الأخرى أو الفيلم الآخر المستقل الذى يستدرجنا اليه المنتج وكاتب السيناريو عدلى المولد..

فبعد خروج الشبان الثلاثة من السجن يرفض أحمد رمزى العودة الى بيت أمه.. ويقرر بدء حياة جديدة.. وهنا يفاجئنا الفيلم لأول مرة بأن هؤلاء الشبان لهم علاقة ما بمصنع خشب وبتصميم الديكورات.. ولمجرد أن يأتى دور الفريق الشرير فى الفيلم بقيادة يوسف شعبان، فتكون هناك فرصة «للضرب».. وهو آخر أقسام هذا الفيلم الجامع المانع.. ويوسف شعبان شرير طبعا وحرامى.. استولى منهم على مبلغ من المال ليورد لهم الخشب ولكنه خسره فى القمار.. فأجبروه على التنازل عن مصنع الخشب وفاء للمبلغ.. ولكى يسترده دبر مؤامرة مع عشيقته اللعوب نجوى فؤاد التى هى بطلة الفيلم الرئيسية فى الواقع والتى كانت منتشرة فى أفلام تلك الفترة.. حتى أنها لا ترقص اطلاقا فى هذا الفيلم مثلا وكأنها أصبحت ممثلة راسخة ليست فى حاجة إلى الرقص ! ومهمتها هنا هى اغراء الأصدقاء الثلاثة لتسترد منهم مصنع عشيقها أو خطيبها – لا ندرى بالضبط فى الواقع – يوسف شعبان.. ومع مشاهد الاغراء المعروفة يتولى مهمة الاضحاك أيضا أخوها الذى يقوم بدوره سمير غانم الذى كان فى بداية تعامله مع السينما بعد النجاح المدوى «لثلاثى أضواء المسرح» حينذاك.. فنلاحظ مثلا أن سمير كان لا يزال يظهر بنظارته الطبية وبشعره

الأصلى.. وأن معه الضيف أحمد فقط ليقوم بدور «العبيط» أيضا ومن دون جورج سيدهم، الذى لا نعرف أين كان بالضبط فى أثناء تصوير الفيلم ! ولا يبقى بعد ذلك بالطبع سوى مشهد المطاردة والضرب التاريخى بين أحمد رمزى و «الحرامى» يوسف شعبان حيث يجريان فيه وراء بعضهما فى أحياء القاهرة كلها من الزمالك مثلا حتى محطة مصر، والبلد تتفرج عليهما من دون أن يتدخل أحد حتى ولا الشرطة ! لأنه لابد من أن تكتمل «العلقة» التى يأكلها الحرامى من البطل قبل أن يعود الحق الى نصابه ويعيش الجميع فى سعادة وبعد أن يكون الجمهور نفسه قد شبع تماما من كل شىء.. الحب والضحك والعنف والموعظة.. وإن بقى سؤال مازال يحيرنى شخصيا حتى الآن.. وهو كيف تخلص أحمد رمزى من عقدته مع أمه والرجل صاحب القميص؟ .. ولعلهم أجابوا عن السؤال فى فيلم آخر ربما كان اسمه الترزية الثلاثة .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٢ - ١٩٩١/٢/٤.

«يا ناس ياهوه» !
ما الذى ينقص الأفكار النبيلة.. لتصبح سينما جميلة

من الصعب أن نتحدث عن فيلم «**ياناس ياهوه**» دون أن نتحدث عن مخرجه عاطف سالم.. فهو واحد من أهم مخرجى السينما المصرية وأفضلهم من الناحية الحرفية.. وأعتقد أننا لو أحصينا عشرة مخرجين فسوف يكون من بينهم عاطف سالم .. بل وربما لو أحصينا خمسة فسوف يكون كذلك.. وعدد لا يمكن حصره من أفلامه يرقى الى أفضل مستويات التكنيك فى الفيلم المصرى.. وإن كان شىء ما لا أعرفه بالتحديد حال دون أن يأخذ هذا الفنان حقه من الاهتمام والانتشار والضجيج.. ولكنها سينما بلا قواعد أو حسابات مفهومة حتى أن بركات نفسه - وهو أقدم وأغزر من عاطف سالم - لم يأخذ حقه حتى الآن..

وربما كان ما يشترك فيه الاثنان أيضا - بركات وعاطف سالم - ومعهما كمال الشيخ.. هو أنهم نماذج حية لما يمكن أن تفعله السينما المصرية بأفضل مخرجيها حين تنهار أحوالها عاما بعد عام وتختنق، فيجلس هؤلاء الكبار فى بيوتهم ولا أدرى كيف يدبرون حياتهم بالضبط بدلا من أن تقدم لهم أى سينما محترمة كل ما يريدون من أجل أن يقدم كل منهم فيلما فى السنة على الأقل وستكون هى الكسبانة.. ولكنها نفس السينما التى تركت صلاح أبو سيف يخرج فيلمين فقط فى عشر سنوات.. ويوسف شاهين يبحث عن التمويل هنا وهناك ولولا ذلك «لقعد فى البيت» هو أيضا.. ثم هى نفس السينما التى عاد اليها توفيق صالح ليقعد فى البيت فعلا وأتحدى حتى أن يعرف أحد عنوانه وإن كان أحسن حظا رغم ذلك من شادى عبد السلام الذى أخرج فيلما واحدا فى حياته وجلس ينتظر الفيلم الثانى خمسة عشر عاما.. ثم طق.. فمات !

وأتحدث عن هؤلاء لأنهم من جيل عاطف سالم أو يدورون حوله ولأنهم الكبار الذين فرطنا فيهم ببلادة شديدة وتركنا ظروف السينما البشعة تحاصرهم فى بيوتهم ليموتوا يوما بعد يوم وهم أحياء وبين أيدينا.. بينما فتحت كل أبواب البلاهة والتخلف أمام زكى كفتة الذى يخرج خمسة أفلام فى السنة وحنفى كفتة الذى يخرج سبعة !.

وربما كان هذا أيضا اعتداء شخصيا منى - مع أننى ماليش دعوة - عن بعض الأفلام الرديئة التى كنا نفاجأ بهذا أو ذاك من هؤلاء الكبار العظماء يقدمها ربما من أجل أكل العيش والتشبث بآخر ما تبقى من خيوط الحياة والعمل.. بعد أن أصبحت المعركة غير متكافئة على الاطلاق بين الردىء والجيد.. وبعد أن شمل الطوفان كل الاستوديوهات ودور العرض فلم يعد ممكنا إلا أن يبحث الكل عن «خشبة» وسط الأنقاض ليتعلق بها !

وقد تكون هذه مقدمة طويلة ولكننى أعترف بأننى متحيز لعاطف سالم.. لأن من رأى أفلامه القديمة ويحب السينما أصلا لابد أن يحب هذا الرجل ويعرف قيمته حتى لو بدد منه أحيانا هذا الشىء أو ذاك ..

و « ياناس ياهوه» هى صرخة التحذير المعروفة فى الريف المصرى عندما تحدث كارثة ما أو توشك أن تحدث.. واختيارها عنوانا لفيلم هو مجازفة فى ذاته فى ظروف انهار فيها ذوق من يذهبون إلى السينما إلى أقصى حد فأصبحوا يطلبون فقط كل ما هو خفيف وظريف من وجهة نظرهم ومهما كان سخيفا ومتخلفا ولكن يدغدغ حواسهم، إما إلى الضحك العبيط أو العنف الشرس الذى يفرغون فيه احباطاتهم.. وهم يرفضون بإصرار وبلادة منقطعة النظير أن يحدثهم أحد عن أية مشكلة لأنهم غارقون فى النكد فعلا ويتعاملون مع السينما كنوع من الغيبوبة الإرادية.. فما بالك بفيلم عنوان «ياناس ياهوه» ويتحدث أيضا عن الأرض والفلاحين.. وهى موضوعات كانت مرفوضة أو مكروهة حتى فى قمة وعى الناس وازدهار السينما فى الستينيات.. فما بالك بهم الآن.. ولذلك لا أتوقع للأسف نجاحا كبيرا لهذا الفيلم الشجاع الذى قال كلمته على أية حال وبأمانة ووعى بالمسئولية عما يحدث.. وهى كلمة جريئة أخرى يقولها كاتب السيناريو الجاد أحمد عبد الوهاب لا تقل إحساسا بالخطر عن كلمته السابقة فى «**انتبهوا أيها السادة**» منذ عشر سنوات تحقق فيها كل ما حذرنا منه هذا الفيلم الهام من انقلاب السلم الاجتماعى بقيم العلم والأخلاق

وحتى العواطف نفسها وحيث يمكن للزبال أن يهزم أستاذ الجامعة.. بينما صرخة أحمد عبد الوهاب هذه المرة هي من التفريط في الأرض الزراعية التي أصبح الفلاح يهجرها بالبيع لتقام عليها مساكن شائهة على أطراف المدن زحفت على بكارة الريف في سعار أحمق من أجل الثراء السريع حتى لو أدى الى الخراب السريع للأرض نفسها.. التي كانت طوال التاريخ هي العماد الرئيسي للحياة في مصر .

فالفيلم يقتحم اذن قلب الأزمة الزراعية الخانقة في مصر التي هي سر كل مشاكلها الاقتصادية ..

والموضوع جاف وصعب كما نرى وليس من النوع الذي يمكن أن يصنع سينما مسلية.. ولذلك كان طبيعيا ألا يجد منتجا فيضطر عاطف سالم لانتاجه بنفسه ويواجه مشاكل عديدة طوال سنتين من أجل انهائه وعرضه في ظروف سينما تزداد صعوبة كل يوم بحيث ينسحب منها الفنانون ليبقى التجار الأقوياء فقط أو المقاولون والسماسرة.. وانتاج الفنان لفيلمه بقدر ما يعني حبه لفنه إلى درجة المغامرة والتضحية.. بقدر ما يمكن أن يكون ضد الفيلم والفنان نفسه.. لأن يشغله بأشياء يجب أن يتولاها عنه آخرون ليتفرغ هو للإبداع والتجويد.. ثم لأنه ينفق من لحمه الحي فينعكس الحرص وتواضع الانتاج على الفيلم بالضرورة حيث تحس هنا مثلا بأن عاطف سالم يعمل وهو مقيد ولا يطلق خياله السينمائي وإبداعه وحيويته كما يجب.. وفي نفس الوقت لا تستطيع أن تلومه على هذا العيب أو ذاك وأنت تعرف ظروف الانتاج.. كما لا تستطيع أن تسأله: ولماذا اذن صنعت هذا الفيلم لأنك تؤمن بأن هذه الأفلام يجب أن يصنعها أحد.. وتلك هي المعادلة المستحيلة ؟!

وتظل المسألة في النهاية ليست في وسيلة الانتاج ولا حتى في الأفكار.. وإنما كيف خرجت هذه الأفكار إلى الشاشة في عمل فني.. القصة أقرب إلى تراچيديات شكسبير القاسية رغم أنها تبدأ من الريف القريب من القاهرة حيث زحفت العمارات السكنية الضخمة حتى ابتلعت الأرض الزراعية.. ولكن كمال الشناوي الفلاح العجوز مازال متشبثا بأرضه الصغيرة التي يزرع فيها الخضار ويربي أبناءه الأربعة في مواجهة الاغراء القوي ببيعها لتحويلها إلى عمارات هي الأخرى.. ولكن قوة المالك وضغوط الأبناء وأفكار الزمن الجديد تحسم الصراع غير المتكافيء فيسلم الفلاح عوضين ببيع الأرض مقابل مليون جنيه هي مجرد أوراق بالنسبة له يحتفظ بها في «شوال» ولا يدري ماذا يفعل بها ولا حتى يستمتع بعد أن أصبح منزوعا في العراء

من الأرض التى عاش فيها حياته كلها.. ويبدأ الصراع بعد ذلك بين الأبناء.. الابنة الشابة صابرين تشترى ملابس جديدة.. وأحد الابنين أصبح جزءا من قوانين السوق الجديدة ينقل أباه الى جناح فى الشيراتون ويريد أن يبنى بالفلوس عمارة ضخمة.. بينما الابن الآخر المجند يريد استصلاح أرض جديدة فى الصحراء.. وينتهى صراع الشقيقين إلى مأساة قابيل وهابيل حيث يقتل أحدهما الآخر وتضيع الفلوس ويهيم الأب المفجوع الذى خسر كل شىء على وجهه صارخا فى الجميع ألا يكرروا مأساته ويفرطوا فى الأرض مقابل أى اغراء.. والصرخة موجهة الى مصر كلها التى حين تفرط فى الأرض مقابل عدة ناطحات سحاب وسوبر ماركت فسوف تخسر كل شىء.. وهى صرخة قوية ونبيلة يمكن تفسيرها على مستوى عوضين الفردى وعلى أى مستوى اقتصادى وحتى سياسى أوسع.. ولكن هذه الجدية الشديدة التى تستحق الاحترام كان يمكن أن تكون أكثر متعة وبهجة فى الكتابة، وفى التنفيذ معا لأن ما يعيب الفيلم هو الصرامة القاسية والجفاف.. وأعتقد أن عاطف سالم شخصيا أول من يدرك أن أعقد الأفكار فى العالم وأكثرها جدية واحتراما لاتتناقض مع التناول السلس ولا مع البهجة ولا حتى من الكوميديا نفسها.. لأننا لو بحثنا فى قلب أتعس مأساة فى الدنيا سنجدها حافلة بالسخرية.. وهذه هى المفارقة الذكية الناتجة عن التناقض بين الأبيض والأسود فى حياتنا كلها.. التى تكون مهمة الفن الجميل أن يكتشفها ليعيد تقديمها لنا بقليل من البهجة .. ولست أطالب عاطف سالم بالطبع بتحويل مأساة الأرض عندنا إلى فيلم كوميدى ولا كنت أتوقع منه بعض الرقصات والأغانى ولكن موضوعه نفسه وبالبناء والشخصيات والأحداث التى مثلها كان حافلا بامكانيات المتعة التى لا تتناقض أبدا مع خطورة الموضوع وجديته لأنها أولا نابعة منه وليست مفروضة عليه ولا مفتعلة.. ولأن بعض «الريليف» ثانيا سيؤكد أكثر على هذه الجدية ويمتع المشاهد ويجعله مقبلا على العكس على المأساة التى نريده أن يدركها ويشارك فيها فنكسب الجمهور معنا أيضا.. وإلا ظلت أية صرخة نبيلة تدوى فى الفراغ.. ولست أدرى هل هى مسئولية الكتابة الجافة المباشرة أم التنفيذ المتعجل أو الانتاج المحدود التى أفلتت كثيرا من فرص الايقاع فى هذا الفيلم.. ليس فقط للتخفيف من جهامة الموضوع.. بل إن إفلاتها نفسه خطأ دراميا وإنسانيا.. فلا يمكن مثلا للفلاح عوضين أن يعود إلى كوخه الفقير ومعه «شوال» به مليون جنيه.. دون أن أقدم له مشهدا مهما جدا وهو

يفتح «الشوال» ويتأمل كميات النقود ويعدها ويفرح هو وأولاده ويضحكون كالمجانين ويحلمون بآلاف الأشياء التى سوف يصنعونها.. اغفال مشهد انسانى صاخب كهذا ليس فقط ضد الطبيعة البشرية بل وخطأ درامى فادح.. ولا يمكن أيضا أن أنقل الفلاح المعدم المحروم عوضين الى جناح فى الشيراتون فجأة.. ثم أغفل مشهدا نادرا له هو وأولاده وهم يندهشون للفخامة والأشياء التى يتعاملون معها لأول مرة فى حجرة النوم والحمام وكأنهم معتادون على هذه الأشياء طوال حياتهم أو كأنه لم تحدث لهم أية «نقلة» .. ومشهد «الحمام» الذى أصبح فرصة كلاسيكية للإضحاك فى كل الأفلام حتى منذ فيلم **«رابحة»**.. يفلته الفيلم من بين يديه ببساطة غريبة فلا نرى كمال الشناوى أو الفلاح عوضين وهو يدخل حمام الشيراتون لأول مرة ويحاول أن يفتح «الدوش» مثلا أو يتعامل مع «البانيو».. ثم يتذكر هذا المشهد فجأة أو يؤجله لحين زيارة سهير البابلى لجناح صديقها الفلاح فى الفندق فإذا بها هى التى تندهش للحمام.. مع أنها فى الفيلم سيدة أكثر عصرية وتفتحا تدير «كافتيريا» على الطريق الزراعى وتتعامل يوميا مع المدينة وليست هى التى تبهر بشىء لم يبهر به أصلا الفلاح المعدم صاحب القضية الأصلى.. وقد تكون شجاعة من عاطف سالم أن يغامر بفيلم من بطولة ممثلين عظيمين هما كمال الشناوى وسهير البابلى وبدون نجوم تقليديين ممن يسمونهم نجوم الشباك.. وبدون أى عنصر جاذبية أو تخفيف أو تنازل تجارى على الاطلاق وهو ما يستحق الاحترام.. ولكن غير معقول أن تكون قصة الحب الوحيدة فى الفيلم هى حب سهير البابلى لكمال الشناوى.. ومشهد الحب الوحيد فى الفيلم هو أن تصحبه فى فسحة على النيل ليشربا «حاجة ساقعة» ثم يبخل بدفع ثمنها .. بينما فى نفس الفيلم أربعة شبان بينهم صابرين ودينا عبد الله لا يستفيد منهما بشىء.. بل إن شابين يغازلان هاتين الفتاتين على باب المصعد فى الفندق الفخم ويعرضان مصاحبتهما إلى «الديسكو» . فلا يغامر الفيلم بذهاب فتاتين كهاتين الى «الديسكو» ولو من باب الدهشة وحب الاستطلاع ولكى ينفس عنهما وعن جمهوره قليلا.. فهل هى مشكلة انتاجية؟ أم أنه هروب من البهجة وإمعان فى الجفاف والتعاسة مع أن المخرج هو المنتج أيضا ويهمه بالتأكيد أن يقبل الناس على فيلمه على الأقل لكى يسترد فلوسه ودون أى تنازل عن أفكاره الأساسية. وحتى اذا افترضنا أن «الورق» نفسه لم تكن به فرص المتعة هذه، فأين ذهبت إضافات عاطف سالم اللامعة وحسه الكوميدى وحبه للحياة والجمال ؟ من ناحية أخرى


لقطة من فيلم «يا ناس يا هووه» - إخراج عاطف سالم

ارتبطت مأساة تضحية عوضين الفلاح «الرمزى» بأرضه بمأساة قتل أحد ابنيه لأخيه مثل قتل قابيل لهابيل. فهل كان ضروريا للتحذير من جريمة التفريط فى الأرض هذه المبالغة الميلودرامية إلى حد قتل أخ لأخيه؟ وماذا لو لم تحدث هذه الجريمة. ألا تظل نفس المشكلة قائمة وفى حاجة للمواجهة ؟ ولكننا أمام عمل جرىء وجاد لعاطف سالم مخرجا ومنتجا يستحق الاحترام. وأداء جيد لممثل عظيم هو كمال الشناوى وفى شخصية جديدة عليه تماما ولكنه يسيطر عليها تماما وعن خبرة تزداد نضجا وتوهجا مع الزمن. وحوله عدد من المواهب الشابة حاولت كلها فى فيلم محترم كان بطله الحقيقى هو المخرج والمنتج وفكرته النبيلة التى ظلت تنقصها أشياء أخرى !

- كل الناس - ١٩٩١/٢/٤.

« هذا جناه أبى »
بداية صباح القادمة من لبنان .. لتبقى !

عمر صباح الآن فى السينما العربية فى مصر هو بالضبط خمسة وأربعون عاما.. فبعد ما استدعتها من لبنان المنتجة آسيا والمخرج هنرى بركات - وكلاهما من أصل لبنانى أيضا.. قدماها فى أول أفلامها **«القلب له واحد»** عام ١٩٤٥ وأمام أنور وجدى. ويبدو أن المشاهد المصرى الذى كان شغوفا دائما بالمواهب الوافدة من الشام فى مجالات الغناء والكوميديا بشكل خاص، رحب فورا بصباح على اعتبارها ليست نوعا جديدا من الغناء الذى كان مميزا عن الأصوات التى كانت معروفة فى الفيلم الغنائى المصرى حينذاك فقط، وانما لشخصيتها المنطلقة والاقرب إلى البساطة والعفوية والجاذبية الخاصة التى لا يمكن تفسيرها، والتى تجعل المشاهد يتقبل ممثلا من أول فيلم ، بينما لا يقبل الآخر ..

من النادر مثلا أن تتاح لوجه جديد ثلاث فرص فى ثلاثة أفلام فى عام واحد بمجرد اكتشافه.. ولكن صباح، بعد «القلب له واحد» تظهر فى عام ١٩٤٥ نفسه فى فيلم **«أول الشهر»** أمام حسين صدقى أحد كبار نجوم تلك الفترة - ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ثم فى فيلم ثالث هو **«هذا جناه أبى»** الذى عاد مكتشفها هنرى بركات ليخرجه لها، وامام عملاق تمثيل، مخيف، هو زكى رستم شخصيا، وهو الفيلم الذى كان بداية النجاح الحقيقى لصباح، لأن موضوعه الميلودرامى القوى والمحكم الصيغة، أضاف إلى لون الغناء الخفيف والمميز لهذه الصبية الجذابة نوع المآسى والمواعظ والدروس الخلقية البليغة، ثم النهايات السعيدة لقصص الحب وجمع شمل الآباء والأبناء، والذى كان - وما زال - يحبه الجمهور المصرى ليغرق أحزانه فى أحزان الآخرين وقصص حبهم وغنائهم وضحكاتهم أيضا لو أمكن .

زكى رستم «حمل» صباح على كتفيه

لعله كان ذكاء يصل إلى حد الدهاء أن يعهد مكتشفو هذه الورقة الجديدة الرابحة القادمة من الشام بمهمة البكاء واستخلاص الموعظة من تصاريف القدر القاسى إلى أستاذ متخصص بهذا النوع هو زكى رستم، لكى «يسند» (أو يحمل على كتفيه فى الواقع) هذه الصبية ذات الصوت الجميل حقا، والتى لا يمكن أن يطالبها أحد بالتمثيل بالطبع، إلى أن تتعلمه وحدها تدريجيا، ومن فيلم إلى فيلم، وكما حدث من قبل لليلى مراد نفسها.. ثم الى جانب صباح نفسها، لا بأس أيضا من الزج بممثل شاب آخر هو صلاح نظمى الذى يبدو أن هذا كان أول أفلامه، حيث قدموه فى عناوين الفيلم وفى آخر قائمة الممثلين هكذا بالضبط «وجه جديد: صلاح نظمى» ومن دون حتى «ال» التعريف.. ليجربوه فى دور الفتى الأول الذى ستقع صباح فى حبه، ربما توفيرا لأجر ممثل كبير آخر مثل أنور وجدى أو حسين صدقى اللذين شاركاها بطولة فيلميها السابقين فى العام نفسه. وحول هذين الوجهين الجديدين وبالاضافة إلى عملاق راسخ مثل زكى رستم، نجد حشدا آخر من الممثلين الكبار مثل سراج منير وفردوس محمد وعبد العزيز أحمد وزوزو نبيل، إلى جانب عدد من الوجوه الشابة . حينذاك - مثل وداد حمدى التى سوف يدهشنا شكلها العجيب كفتاة صغيرة فى دور صغير، لم تتحدد بعد ملامحها الناضجة التى نعرفها كأشهر خادمة فى السينما العربية فى مصر - وسوف يدهشنا أيضا اسم الراقص الكبير محمود رضا الذى لا نكاد نتعرف إليه فى الفيلم فى أى دور.. ويبدو أنه كان مجرد أحد الراقصين فى حفلة عيد الميلاد التى تتعرف فيها صباح إلى صلاح نظمى..

«هذا جناه أبى» هو من انتاج آسيا احدى رائدات السينما العربية فى مصر، والتى لم تكن قد توقفت عن التمثيل هى نفسها عندما تحولت إلى الانتاج أيضا، مستعينة بهنرى بركات الذى كان قد بدأ خطواته الأولى فى الاخراج قبل ١٩٤٥ بقليل.. وكان الاثنان، كما قلت، قد اكتشفا صباح القادمة من لبنان مثلهما، وقدماها فى أول أفلامها «القلب له واحد» فى العام نفسه.. ولكن بركات، هو كاتب سيناريو «هذا جناه أبى»، وفى تلك الفترة كان يكتب فيها السيناريو لنفسه، بل ولمخرجين آخرين أحيانا ، خصوصا عندما يغلب عليها الطابع الكوميدى العاطفى الخفيف، تاركا كتابة الحوار لأحد الكتاب المتخصصين بذلك.. حيث لم يكن ممكنا أن يتمكن بركات، ذو الثقافة الفرنسية من العامية المصرية، وهو هنا يعهد بالحوار للأديب

المتمرس يوسف جوهر الذى تخصص بكتابة السيناريو بعد ذلك.. ونلاحظ على الفور فى حوار يوسف جوهر فى هذا الفيلم جزالة اللغة ورصانتها ، واختيار تركيباتها الفخمة الرنانة الأقرب إلى الفصحى، عندما تجىء على لسان المحامى الكبير رفيع المستوى زكى رستم، وكيف تقترب من العامية السلسة على لسان الشخصيات الشعبية لا البسيطة مثل عبد العزيز أحمد العامل الفقير وزوجته فردوس محمد، اللذين تكفلا بتربية الطفلة صباح، بعدما ماتت أمها. ولكن حوار الفيلم عموما هو نموذج لفخامة الحوار ورقيه فى معظم أفلام تلك الأيام، وكما فرضتها أفلام يوسف وهبى ، والتى كانت متأثرة فى بدايات السينما عموما – وليس فى مصر فقط – بالطابع الأدبى أو المسرحى ، وقبل أن تعثر السينما على لغة حوارها الخاصة..

الأغانى أساس الفيلم

أن يقوم فيلم يخرجه هنرى بركات لمطربة جيدة شابة هى صباح، على عدد من الأغانى، فذلك لأن الغناء هو هدف أساسى فى الفيلم، ولا بأس بعد ذلك من البحث عن القصة المناسبة، والتى لن يعجز بركات نفسه عن كتابة السيناريو لها حتى لو كانت مأخوذة عن فيلم أجنبى تبدو بقاياه واضحة فى الفيلم – فالأساس هو تقديم صباح فى خمس أغانى، كتب مأمون الشناوى ثلاثا منها، بينما كتب صالح جودت اثنتين.. ولحن محمود الشريف ثلاثا منها، وفريد غصن لحن اثنتين.. ولقد نجحت هذه الأغانى جدا فى حينها لأنها كانت من النوع الخفيف المرح الذى ارتبط بطبيعة صوت وشخصية صباح، وكان لنجاح الأغانى مع قوة موضوع الفيلم الميلودرامى الفضل الأول فى نجاح الفيلم وفى انطلاق صباح نفسها فى السينما بعد ذلك.. وميلودراما الفيلم تبدأ فى طنطا – عاصمة الدلتا المصرية الكبيرة – عام ١٩٢٥ كما هو مكتوب على الشاشة، حيث نرى زكى رستم محاميا شابا ناجحا يرجو منه بعض أصدقائه وأهالى الناحية أن يرشح نفسه فى الانتخابات، بينما تطلب مقابلته فى اللحظة نفسها الفتاة الريفية البسيطة زوزو نبيل، والتى لا يرحب بلقائها. وسرعان ما نفهم أنها المأساة التقليدية نفسها فى الفيلم المصرى : وهى أن هذا الشاب خدع هذه الفتاة بحبه حتى حملت منه.. ثم بدأ يتهرب من الزواج بحجة أن «ظروفى اتغيرت ومركزى الاجتماعى مابقاش زى زمان..».

وتواجهه الفتاة الضائعة التى فقدت «أعز ما تملك» بالأداء القوى لزوزو نبيل

ويعبارات يوسف جوهر البليغة :

– «انت مجبور تتجوزني.. ومش أنا اللى حجبرك.. الطبيعة هى التى حتجبرك .. لانك حتبقى أب..».

بينما يقاوم زكى رستم حتى آخر لحظة لكى يهرب من هذا الحصار:

– «مقدرش أفكر فيكى كزوجة تليق بمستقبلى الجديد.. وكمان مقدرش اترك الفرصة تفلت من إيدى!».

فنحن أمام شاب يتشبث بفرصة للصعود الاجتماعى، وعلى حساب التزامه الخلقى بفتاة حملت منه.. ولكن لأن جزءا من ضميره مازال حيا، فهو يعرض عليها التكفل برعاية الوليد، ولكن ليس كأب، ثم يمنحها مائتى جنيه – وهو مبلغ كبير فى ذلك الحين – لكى يجىء المشهد التقليدى الذى يحبه كثيرا جمهور السينما العربية فى مصر، حين يلقى الفقير المظلوم بالنقود وهو فى امس الحاجة اليها، فى وجه الظالم الثرى ، ويلقنه درسا خلقيا لا ينساه، وتضج له الصالة بالتصفيق .

ولذلك، فنحن نسمع زوزو نبيل وهى تقول لزكى رستم بكل كبرياء :

– « خللى فلوسك » يمكن تنفعك فى شراء الضمائر واستمالة النفوس الدنيئة.. أنا فى غنى عنك وعن فلوسك !

ثم تخرج المرأة المظلومة ، شامخة لا تلوى على شىء ، وتذهب بفضيحتها التى تحملها فى بطنها إلى القاهرة، بينما يهتز ضمير زكى رستم قليلا، احساسا بنذالته، ولكنه يقبل الترشيح وينجح ليصبح رجلا أكثر مجدا وأهمية، وكأن الفيلم يريد أن يقول أن كثيرا من هؤلاء الكبراء والمهمين أكثر نذالة من الفقراء المظلومين.. وهى فكرة سائدة أيضا فى السينما العربية فى مصر وتقدمها كثيرا لجمهورها لينتقموا بها من ظالميهم، أو ليحسوا بشىء من الارتياح، وإن كان الفيلم لا يدين الجانى هنا تماما، لأنه يقدم زكى رستم على أنه يصارع ضميره باستمرار ويحس بالتردد والندم على فعلته، تمهيدا للنهاية التى يعترف فيها بخطئه، ويكفر عنه بعد عشرين عاما.. فهو ليس بالشرير الخالص تماما، وانما هو يحمل جوانب الشر والخير معا، فتتبع أزمته من صراعهما معا ..

ثمرة الخطأ تترعرع

أما زوزو نبيل، المعتدى عليها، فتحمل جنينها وتلجأ إلى صديقتها فردوس محمد

التى تعيش فى القاهرة مع زوجها العامل الفقير عبد العزيز أحمد، وهناك تضع طفلتها سميحة ثم تموت، كالعادة، لكى يتولى الزوجان الفقيران تربية الطفلة مجهولة الأب. وبعدما يسجلانها فى سجل المواليد تحت اسم سميحة، يقفز الفيلم ثمانية عشر عاما وبسلاسة منطقية لكى نرى سميحة هذه وقد أصبحت شابة يافعة هى صباح، التى تتصور أنها ابنة هذه الأسرة الفقيرة التى تضفى عليها كل حنان، فأمها كما تظن ، فردوس محمد، توقظها فى صباح عيد ميلادها الثامن عشر وهى تطلق البخور حول فراشها مرددة هذه الكلمات الشعبية الجميلة : «يارب اكفينا شر العين.. أنا وجوزى حسين.. وقدم المليحة لبنتنا سميحة!» ثم تميل الى سميحة التى هى صباح لتوقظها وهى تدعو: «ياحنان يامنان.. ارزقها بعريس يكون سيد العرسان».

ويقدم لها عبد العزيز أحمد، الذى تتصوره أباها، هدية بعد ما باع ساعته. ولكننا نفاجأ بأن ذراعه قد بترت خلال حادث فى الورشة التى يعمل فيها فأصبح عاجزا عن العمل، لتصبح صباح العائل الوحيد لهذه العائلة من عملها فى «مشغل» لأزياء السيدات تكتشف فيه الحب لأول مرة عندما ترى زميلاتها العاملات معها - ومنهن وداد حمدى - وكل منهم تنهى عملها لتقابل حبيبها الذى ينتظرها فى الشارع.. فتبدأ صباح أولى أغانيها فى الفيلم بالتساؤل عن هذا الشىء الذى تسمع به لأول مرة فى سنوات المراهقة وبكلمات مأمون الشناوى الرقيقة:

«ايه معنى الحب.. ايه طعم الحب.. ايه شكل الحب.. اصلى ماشفتوش.. ولا كلمتوش.. ولاجربتوش».

ثم تكلف سميحة - أو صباح - ذات ليلة بتسليم فستان جديد من صنع المشغل الى بيت (وجيه باشا) لترتديه ابنته فى حفل عيد ميلاد شقيقها (سمير بك) وهنا يحدث اللقاء الحتمى الذى لابد منه بين الفقراء والأغنياء ، حين يتسلل هذا الشاب أو الفتاة الفقيرة الى هذا القصر أو ذاك ليقع أو لتقع فى حب بنت أو ابن الباشا، ولتبدأ بعد ذلك دراما الفيلم كله.. التى هى ميلودراما غالبا.. وكأنه لا مجال للدراما فى السينما العربية فى مصر الا عند «احتكاك» الفقراء بالأغنياء، لتنشأ التعاسة من الفروق «القدرية» بينهما.. ثم لتحقق السعادة فى النهاية خلال تجاوز هذه الفروق!

الحب يقرع بابها

والفتاة الفقيرة التى هى «سندريللا» هنا أيضا، وللمرة المليون لابد من أن يقع «الأمير الجميل» فى حبها تاركا كل فتيات طبقته، الثريات والحسناوات، ولكن الشريرات بشكل ما .. بينما سندريللا الفقيرة لابد من أن تكون طيبة وظريفة.. وهى بعد ما تسلم الفستان الجديد لبنت الباشا الذى هو سراج منير بكل ارستقراطيته المعروفة.. وبعد أن يعطيها «نصف جنيه» كبقشيش، ويأمر أحد خدمة بأن يعطيها «حاجة حلوة».. تذهب الى مطبخ القصر فلا تتركه، وانما تقف من فتحة بابه لتتفرج على عالم حفل عيد الميلاد الواحد والعشرين لـ سمير بك والذى يمثل دوره (صلاح نظمى) ربما فى فرصته الأولى والأخيرة فى دور الفتى الأول الوسيم الذى تحبه البطلة، والغريب أنهم «خصصوه» بعد ذلك، وإلى الابد فى دور الشاب الفاسد «الثقيل» الذى تكرهه البطلة !

فى حفل عيد الميلاد الراقص نكتشف أن زكى رستم الذى كنا قد ابتعدنا عنه قليلا قد أصبح محاميا كبيرا ومهما جدا.. وبالتالى فهو صديق للباشا سراج منير – لأن كل الباشوات يعرفون بعضهم! – ونعلم أنه مازال عزبا، بعد فعلته الشنعاء التى رأيناها فى أول الفيلم، وهاهو يشكو لصديقه من الوحدة وفقدان دفء البيت والأبناء وكأن الأقدار عاقبته على ما فعله بزوزو نبيل !

كما نفهم أيضا من كواليس الحفل، أن الباشا سراج منير يخطط لتزويج ابنه المدلل صلاح نظمى من ابنة باشا آخر هو شريكه فى أعماله، وهو زواج سياسى رأسمالى لكى تستمر الشركة وتتوحد الثروة.. والابنة هى الممثلة المسكينة منى التى «خصوصها» هى أيضا فى دور الفتاة «الغلسة» التى تدخل فى منافسة مع البطلة على حب البطل.. وهى منافسة ليست متكافئة دائما، خصوصا عندما تكون ضد ليلى مراد أو شادية أو صباح، فيكره المشاهد منى المسكينة هذه على الفور – وتصوروا أن يكون «أكل عيش» ممثلة وظيفتها الوحيدة هى أن يكرهها الجمهور لحساب البطلة – .. والغريب أنها فى هذا الفيلم بالذات، تنافس البطلة على حب صلاح نظمى الذى تخصص هو أيضا فيما بعد بالدور نفسه، ولكن على مستوى الرجال !

المهم أن صباح تتسلق شجرة فى حديقة القصر لتتفرج على الحفل البهيج.. ومن حسن حظها أن منى تسللت من الحفل لتنفرد بصلاح نظمى تحت الشجرة نفسها.. وطبيعى أن تقع من فوق الشجرة لتكون هناك فرصة ليحبها صلاح نظمى على الفور،

وليكتشف أنها على الرغم من فقرها، أفضل من منى، فيبدأ فى التعلق بها من تلك اللحظة، بينما تعود صباح نفسها الى بيتها الفقير سعيدة جدا بعد هذه الليلة الجميلة التى تعرفت فيها إلى الحب. وعلى الرغم من أننا كنا «نص الليل» وكل الناس نائمون. فإنها تغنى لقط تحبه وتحمله فى الفراش: «قولى وطمنى .. إيه قصده منى..» ولا يجيب القط بالطبع..

روتين الحب

كالعادة.. وبمجرد أن تبدأ قصة الحب يتفرغ البطل نهائيا لملاحقة البطلة فى كل مكان، وتختفى كل الأنشطة الأخرى. وتتحول الحياة كلها إلى أغان فقط .. فصلاح نظمى يترك كل اشغاله - اذا كانت له اشغال أصلا - وينتظر صباح كل يوم بعد انتهاء عملها ليوصلها إلى البيت.. والمراهقة البريئة التى تتعطش للحب الذى سمعت عنه من زميلاتها تتمنع فى البداية ثم توافق دائما.. وفى مشهد جميل يسألها عن طريقها، وكلما اشارت إليه إلى طريق قال - معاكسا طبعا - أنه طريقه أيضا لنجدهما فجأة فى حديقة ضخمة - كانت هى نفسها التى تظهر فى كل الأفلام - وقد أخلاها لهما الفيلم تماما من أى آدمى آخر لكى يجرى العاشقان وراء بعضهما وهما يغنيان فى سعادة.. وكأنه قد صدرت التعليمات لكل سكان القاهرة بعدم الاقتراب من حديقة الأسماك مثلا فى هذا اليوم.. لأن صباح سوف تغنى لصلاح نظمى !

فالأغنية جميلة جدا بالفعل وهى: «بعدين معاك.. أن كنت أمشى من هنا.. تقول دى سكتى أنا.. هنا وهنا.. دى سكتى .. ودى سكتك .. خايفة لا اروح فى سكتك».. وكلمات مأمون الشناوى هى نموذج لقوة وتركيز وذكاء أغانى السينما فى تلك الأيام..

منتشية بهذه السعادة الغامرة، تعود المراهقة الصغيرة صباح إلى أمها فردوس محمد لتسألها عن هذا العالم الجديد الذى اكتشفته : الحب.. وهنا، نصل إلى المفهوم الخلقى الشعبى للحب والعواطف والزواج عند هذه الطبقة.. أن فردوس محمد تنكر أنها تزوجت عن حب وترد بحسم : «بعد الشر يابنتى.. الحب أيامنا ماكانش لسه طلع»! فهى تزوجت حسنين عندما خطبتها له أمه وقبل أن يراها.. والشبان أيامها كانوا يتعرفون الى بعضهم، بقيمتهم وشرفهم مش زى بنات اليومين دول..

جناين وفسح ومواعيد وجوابات .. وعندما تسألها صباح ببراءة :

- «وهو عيب يا ماما؟».

تجيب بحسم : «امال يابنتى مش عيب؟ هى الفضايح اللى بتيجى دى كلها من ايه الا من قلة عقل البنات وحسن نيتهم»..

التاريخ يعيد نفسه

واذا كانت فردوس محمد تقول هذا الكلام عن أخلاقيات عام ١٩٤٥، فما الذى كان يمكن أن تقوله اذا لو عاشت حتى أيامنا هذه؟ ولكنها اشارة من الفيلم أيضا الى أن صباح ستلاقى المصير نفسه الذى مرت به أمها زوزو نبيل من عشرين سنة، فصلاح نظمى يلاحقها بالمواعيد والنزهات حتى تسلم له كالعادة هذا «الشىء» الذى تقول عنه البنت فى الفيلم المصرى أنه «أعز ما تملك».. وعندما يلاحظ أبوه الباشا أنه انصرف عن منى ابنة الباشا الآخر، وهو أمر يهدد مصالحه المالية، يقرر افساد قصة حبه مع صباح.. فيبعده شهرا إلى الشام مع أحد موظفيه الذى يكلفه باخفاء خطابات صباح عن ابنه.. فتموت قصة الحب فعلا.. بينما يظهر حمل الفتاة البريئة، فيذهب أبوها بالتبنى عبد العزيز أحمد ليواجه الباشا بجريمة ابنه.. وفى عز الصراع التقليدى بين الأغنياء الأقوياء، والفقراء المعتدى دائما على شرفهم، يطرده الباشا شر طردة، الى أن تصله دعوى من المحكمة ضد ابنه.. فيستدعيه من الشام، ويرتكب جريمة خلقية أخرى حين يقنعه كذبا بأن الفتاة الفقيرة لم تكن تحبه فعلا وانما تسعى لابتزازه.. ويستسلم صلاح نظمى بتخاذل عجيب.. ويتخلى عن فتاته التى أحبها فعلا، ويعود لبنت الباشا..

زكى رستم الكبير

وتحول الفيلم بعد ذلك الى معركة قانونية فى المحاكم لاثبات اعتداء الشاب على الفتاة من عدمه.. ويستعين الباشا بصديقه المحامى الكبير زكى رستم الذى يسحق الفتاة فى المحكمة، قبل أن تتفجر القنبلة الميلودرامية الهائلة، ويكتشف أن هذه الفتاة التى يطعنها فى شرفها أمام القضاء دفاعا عن مغتصبها ابن الباشا، هى ابنته نفسها التى تخلى عنها وعن أمها من عشرين سنة.. وينفرد زكى رستم بنهاية الفيلم «كالغول» الكاسح بأدائه القوى المؤثر.. معبرا عن صراعه مع ضميره الذى يدفعه

للاعتراف بجريمته السابقة مضحيا بسمعته ومركزه الاجتماعي. وهذا الجزء الذى يقدم فيه زكى رستم مرافعاته أمام المحكمة وصراعه الداخلى الى لحظة الاعتراف، هو درس فى التمثيل العظيم وفى الإخراج والايقاع والتدفق والسيطرة المحكمة على أدوات السينما - عام ١٩٤٥ - من بركات ومن يوسف جوهر وحواره القوى.. وبعد اعتراف «الرجل الكبير» بأبوته لصباح تظهر كل الحقائق ويعتدل الميزان ، وينتصر الفقراء ويعودون الى أحضان الأغنياء، وينعم الجميع بالسعادة .

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٥٤ - ١٩٩١/٢/١١.

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (١)

« لهاليبو »

انهم حقا ظرفاء.. ولكن باشوات !

نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة فى تاريخ السينما العربية فى مصر.. فهى من الحالات القليلة التى استطاع فيها النجم أن يبتدع «نوعا» متميزا من السينما مرتبطا بمواهبه الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة من حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص.. وبحيث يصبح النجم هو «النوع» لأن أحدا آخر غيره لا يقدمه.. حتى أن نوع السينما يختفى باختفاء النجم للأسف.. لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة.. بل كانت دائما سينما المواهب الفردية.

لكى اجعل الصورة أكثر قربا من القارئ.. أقول أن أفلام أنور وجدى مثلا كانت «نوعا مرتبطا بأنور وجدى شخصيا». صحيح أنه كانت هناك أفلام استعراضية أخرى.. ولكن ليست مثل أفلام أنور وجدى، لأنه كان ينقصها شىء ما.. وقد يقال هنا.. لأنه كانت معه ليلى مراد.. وعلى الرغم من أنها كانت قيمة أسطورية حقا إلا أنها لم تكن تحقق التوليفة المتكاملة نفسها عندما تعمل مع نجم أو مخرج غير أنور وجدى.. بينما كان ينجح هو فى صنع التوليفة نفسها مع غير ليلى مراد .. مثل اكتشافه للطفلة فيروز مثلا.. فهنا أصبح «نوع» السينما اذا مرتبطا بالنجم.. ويختفى النوع فعلا باختفاء النجم !

نموذج اسماعيل ياسين أيضا يؤكد القاعدة نفسها.. فالسينما الكوميدية كانت موجودة دائما قبل وبعد اسماعيل ياسين.. ولكنها لم تكن أبدا «مثل أفلامه».. وليست المسألة هنا هى أن تكون أفضل أو أسوأ، ولكنها مسألة أن ينجح فى خلق النوع

فيرتبط بمواهبه وملامحه وقدراته الخاصة.. فكوميديا على الكسار مثلا تحولت الى نوع مستقل.. وكذلك كوميديا الريحانى على مستوى آخر أرقى.. بينما كوميديا عبد السلام النابلسى ظلت مجرد أسلوب أداء متفرد .

فى مجال الاستعراض كانت ليلى مراد تغني.. بينما كانت تحية كاريوكا ترقص وتغنى قليلا.. وسامية جمال ترقص فقط ولكن فى «النوع» الذى ارتبط بفريد الاطرش.. أما نعيمة عاكف فكانت ترقص وتغنى وتمثل تمثيلا خفيفا يتناسب مع قدراتها المتواضعة جدا كممثلة، اذا كانت ممثلة أصلا، ولكنها تعوض هذا بالحركات البهلوانية النابعة من كونها لاعبة سيرك سابقة فى واحدة من الفرق القليلة العريقة فى هذا المجال، والتى كانت مرتبطة بعائلات كاملة تتوارث هذا الفن، الذى انقرض فى مصر للأسف بدلا من أن يتطور مثل عائلة عاكف وعائلة الحلو وعائلة بغدادى..

ولا يمكن الحديث عن «نوع» سينما نعيمة عاكف من دون الحديث عن حسين فوزى المخرج الذى اكتشفها وأحبها وتزوجها وأخرج لها كل أفلامها، واستطاع أن يصوغ عناصر السينما التى تتفق مع قدراتها حتى تحولت الى «نوع».. ومنذ أول فيلم قدمها فيه عام ١٩٤٩وهو «**العيش والملح**» (امام سعد عبد الوهاب الذى كان مطربا جديدا هو أيضا حينذاك يحاول أن يحنو حنو عمه محمد عبد الوهاب بحذافيره، فلم ينجح.. ربما لهذا السبب نفسه) ثم مرورا بعدة أفلام حققت فيها نعيمة عاكف نجاحا كبيرا عند الجماهير مثل «**بلدى وخفة**» و «**بابا عريس**» عام ١٩٥٠ و«**فرجت**» و «**فتاة السيرك**» عام ١٩٥١ و« **النمر**» الذى مثلته أمام أنور وجدى عام ١٩٥٢ قبل أن يخرج لها بنفسه «**أربع بنات وضابط**» عام ١٩٥٤..

ولكن يظل فيلم « **لهاليبو**» فيما أعتقد أشهر أفلام نعيمة عاكف وأنجحها، على الرغم من أنه فيلمها الثانى الذى أخرجه حسين فوزى بمجرد الاستقبال الجيد من الجمهور لأول أفلامها «العيش والملح» وفى العام ١٩٤٩ نفسه..

«لهاليبو» هو الاسم الذكى المشتق من صفة «لهلوبة».. وهو التعبير الشعبى الدارج عن الفتاة البارعة فى أشياء كثيرة والتى تلتقطها وتنجزها بسرعة.. وهو ما يلخص شخصية نعيمة عاكف فى الحياة نفسها وفى السينما بعد ذلك.. وأعتقد أن هذا التعبير أطلقه حسين فوزي – وهو المخرج الذى تخصص فى نوع الأفلام الاستعراضية والكوميدية الخفيفة، والأخ الثالث لمخرجين آخرين هما أحمد جلال وعباس كامل – بمجرد أن اكتشف نعيمة عاكف فى السيرك الذى كانت تعمل فيه مع

عائلتها.. فأطلق صيحة «إنها فتاة لهلوبة».. بمعنى أنها قادرة على أن تلتقط كل تعليماته وتوجيهاته لتصبح نجمة سينمائية ترقص وتغنى وتمثل.. ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما استطاع حسين فوزى أن يحول فتاة «الاكروبات» هذه الى ممثلة، وإن كانت متواضعة.. إلا أنها قادرة على الرقص والغناء المختلفين عما كان سائدا حينذاك من رقص وغناء باضافة الحيوية الشديدة والتعامل مع الكاميرا، وخفة الروح والحركة الرشيقة التى استفادت فيها كثيرا من خبراتها «الرياضية» وحتى توحدت قصة حب حسين فوزى ونعيمة عاكف بقصة صنع المخرج للنجمة.. خاصة اذا كان صحيحا ما يقال من أنها كانت تملك ذكاء فطريا خارقا جعلها تستوعب كل تعقيدات السينما..

نمر وفأر وأشرار طيبون !

نعيمة عاكف فى «لهاليبو» هى الهام فتاة الاستعراض التى ترقص وتغنى وتقوم بحركات الاكروبات فى الفرقة الاقليمية الصغيرة التى يديرها أو يملكها حنفى الشرير، الذى يستغلها ويسومها العذاب على الرغم من أنها نجمة فرقته الأولى لأنه – وكما نفهم بعد ذلك – يطمع فيها لنفسه أيضا.. ويلعب هذه الشخصية الطريفة عبد المنعم اسماعيل أحد وجوه الشر الثابتة فى أفلام تلك المرحلة.. ولكنه مثل معظم أشرار المرحلة شرير «غلبان» جدا ويدعو للشفقة.. فكلهم كانوا أشرار «انسانيون» بدرجة ما.. كما كانوا يتمتعون بقدر من خفة الظل التى جعلتهم شخصيات شعبية.. وربما كان ذنبهم الوحيد هو أن شكلهم قبيح وتكويناتهم الجسدية غريبة.. مثل رياض القصبجى مثلا، الشرير الضخم الأقرب الى الغوريللا بوجهه المخيف، ولكنك تحس بأنه طيب كطفل وأنه لا يمكن أن يخيف أحدا فى الواقع.. بدليل أن أفضل أدواره بعد ذلك كانت فى أفلام اسماعيل ياسين التى لعب فيها شخصية «الشاويش عطية» الكوميدية.. وحجم عبد المنعم اسماعيل فى السينما لم يكن يتجاوز هذه الشخصيات الهامشية الشريرة التى تهدد وتنذر وتحيك المؤامرات الصغيرة من اختطاف أو ابتزاز – ربما لكى يحصلوا فقط على ثمن «الخمرة» التى نراهم يتجرعونها باستمرار فى القبو المشهور الذى اخترعه أنور وجدى فى أفلامه، وحيث توجد دائما «البراميل» واطارات السيارات القديمة!.. ولكننا لم نر واحدا أبدا من هؤلاء الأشرار «الغلابة» يرتكب أى جريمة أو يؤذى أحدا.. ربما لأن الشر نفسه فى سينما تلك

الأيام كان شرا طيبا جدا وشديد البراعة .

عبد المنعم اسماعيل هذا أو حنفى صاحب الفرقة الاستعراضية الشعبية التى تعمل فيها نعيمة عاكف.. يقسو عليها ويستغلها ويغار من ملاحقة الشاب الأنيق لها، شكرى سرحان، أو أمين ابن الباشا .. لأنه ، أى حنفى ، كان فى الواقع بمثابة أبيها، فهو الذى التقطها وهى طفلة لقيطة ورباها وأنفق عليها ودربها على فنون الاستعراض الى أن أصبحت فى الثامنة عشرة.. وهى السن التى نتعرف فيها على نعيمة عاكف فى الفيلم .. والتى قرر فيها أيضا زميلاها الطيبان فى الفرقة مختار حسين أو «النمر» وحسن كامل أو «الفار» أن يعترفا لها بأصلها الحقيقى بعد ما تعقدت قصة حبها لابن الباشا شكرى سرحان.. فالحل الوحيد لمثل هذه المشاكل فى الفيلم المصرى، هو أن تكون البطلة «بنت باشوات» هى أيضا.. أما كيف «غدر بها الزمن» حتى يربيها حنفى وتعمل فى فرقته الفقيرة، فهذا هو نوع القصص الذى يحب الجمهور أن يشاهدها عن «أولاد الأصول» الذين يستردون «حقوقهم» بعدما تعصف بهم الأقدار، وهى القصة أو السر الخطير الذى يكشفه لها هذان الصديقان الطيبان اللذان يعملان معها فى الفرقة.. مختار حسين البطل الرياضى السابق الذى دخل السينما ليمثل القوة الجسدية الضخمة التى تؤدب الأشرار والذى كان مغرما بأن يحمل الواحد منهم إلى أعلى ذراعيه ويلقى به كالريشة أو «كشوال القطن»، والذى كان تدخله فى أى معركة كفيلا بحسمها حتى لو كان خصومه ألف رجل! وهو نموذج مبكر جدا «لرامبو» حتى قبل أن تخترعه السينما الأمريكية.. ثم فى مقابله حسن كامل الذى يمثل نقيضه تماما : الرجل الضئيل الحجم المتهدم الجسد والوجه، والذى كان نموذجا منتشرا فى معظم الأفلام مشابها الى حد التطابق مع محمد كمال المصرى الذى اشتهر بشخصية «شرفنطح» ، ولكن مع ميل أكثر الى الشر والمكر .. وهما نموذج واحد فى الواقع «للرجل الصغير» الذى تبعث ضآلته وضعفه على الاضحاك، نموذج عرفته السينما العالمية كلها بدءا من السينما الصامتة مع باستر كيتون وشارلى شابلن.. ولمضاعفة الكوميديا وضع هذا النموذج مع رجل ضخم الجثة ليؤلفا ثنائيا ما ، ولتتحقق الضحكات من تناقضهما الشكلى والسلوكى معا، كما فى حالة لوريل وهاردى مثلا.. وهذا أيضا ما حاولته السينما العربية فى مصر أحيانا، كما فى حالة مختار حسين «النمر» وحسن كامل «الفأر» فى هذا الفيلم ..

قصة الفيلم فى كلمتين !

عندما يلاحظ الصديقان الطيبان تأزم زميلتهما الهام من الفارق الطبيعى والاجتماعى بينها وبين ابن الباشا الذى تحبه، ومع قهر «حنفى» لها يعيدان اليها الثقة بكشف السر الذى أخفياه طوال عمرها كله.. فأبوها هو ابن مجدى باشا القرنفلى، صاحب العز والمجد والسيادة.. «لكن الحب مالوش كبير يابنتى.. الله يرحمه حب بهلوانة فى سيرك.. اللى هى المرحومة أمك». وهذه باختصار هى قصة الفيلم كله.. كما هى قصة الهام وأمها.. وقصة نعيمة عاكف نفسها التى أحبها المخرج حسين فوزى، والذى يروى لنا كل التفاصيل فى مجموعة «فلاش باكات» نرى فيها الباشا الشاب الذى يحب بهلوانة السيرك – وتمثلها نعيمة عاكف نفسها لأن المفروض أنها نسخة من أمها تتكرر باستمرار وعلى مدى الأجيال.. بمعنى أنها كلما أنجبت تنجب نعيمة عاكف أخرى.. وهكذا! ولكن الباشا الكبير سليمان نجيب يثور ثورة عارمة طبعا على ابنة الباشا الصغير الذى يتمسك بحب البهلوانة وهو أمر يتناقض مع تقاليد العائلة ولذلك نسمع الكلام الذى سمعناه ألف مرة فى ألف فيلم : «مجدى باشا القرنفلى.. ابنه يتجوز بنت بتاعة سيرك.. أنت بتخرج عن طاعتى ياولد.. انت اتجننت؟ أخرج من بيتى محروم من اسمى وميراثى»!

ولكن الشاب العاشق يصمم ويتزوج البهلوانة ويتشرد فى الشوارع والمواخير.. ثم ينتحر.. وتكون زوجته نعيمة عاكف قد أنجبت نعيمة عاكف صغيرة أخرى.. وعندما تسمع خبر انتحار زوجها تموت هى الأخرى.. فيتكفل حنفى بتربية الطفلة.. وهنا نعود الى بداية فيلمنا الأصلى بعد ما نكون رأينا فيلما آخر «مركزا» من أفلام يوسف وهبى.

النتيجة الطبيعية بعد ما اكتشفت الفتاة أنها حفيدة الباشا مجدى القرنفلى الذى يلعبه بخفة دمه العصبية المعروفة سليمان نجيب، هى أن تكتب له خطابا تكشف له فيه عن هذا السر الخطير.. ولكن مشكلة هذا الباشا الغريب أنه يكره النساء جدا ولسبب لم يشغل الفيلم نفسه بشرحه لنا، إلا أن الفيلم يركز أن الباشا مازال متأثرا بأن فتاة السيرك تسببت فى موت ابنه، كما يركز على ظنه فى البداية أن الحفيد، المكتشف من بين أنقاض الماضى، هو رجل وليس فتاة.. ولذلك فهو يفرح جدا ويكلف سكرتيره حسن فايق بالبحث فورا عن هذا الحفيد واحضاره ..

وهذا السكرتير الذى يعمل مع الباشا منذ أربعين سنة هو نفسه نموذج كوميدى

صارخ آخر فى السينما العربية فى مصر : حسن فايق صاحب القامة المديدة المتناقضة تماما مع شخصيته الطفولية، فهو عملاق ساذج طيب القلب، وصوته رقيق بما لا يتفق مع مظهره العملاق مما يفجر نوعا آخر من كوميديا التناقض، ثم هناك ضحكته المشهورة التى يطلقها لأقل سبب تاركة دائما هذا الذيل الذى يجلجل بصفاء طفولى عجيب.. وعلاقته بالباشا هى علاقة الخادم بالسيد، فسليمان نجيب عصبى جدا ومتكبر كالعادة.. وحسن فايق مذعور جدا وذليل أمامه، وينافقه خوفا من طرده بعد الاربعين عاما التى قضاها معه من دون أن يغضب أو يثور فيتركه الى باشا آخر مثلا، فحتى علاقات السادة بالخدم فى هذه الأفلام كانت مليئة بالحب والاخلاص الى أقصى حد، ومهما كانت المهانة.. فالسكرتير فى الفيلم مثلا اسمه فهيم أفندى ومع ذلك فالباشا سليمان نجيب يتعمد مناداته دائما: «بهيم افندى».. والرجل يقبل مذعورا يلبى الأوامر على الفور .. فيبحث عن السيرك الذى تعمل فيه الهام.. ولكنه يصعق عندما يجدها فتاة فيحذرها من أن جدها الباشا سوف يطردها على الفور لأنه لا يطيق جنس النساء...

الهام .. الحفيد الطرى !

ولا يمنع هذا الموقف المتوتر من أن يقدم الفيلم استعراض «لهاليبو» الذى يحمل اسمه.. وحين ترقص نعيمة عاكف وتغنى الكلمات التى انتشرت جدا فى ذلك الوقت : «لهاليبو يا وله.. أهى جت لك يا وله.. لعبية يا وله .. وشقية ياوله».. كما نتذكر كلمات أخرى كانت تحدد لجمهور السيرك ودور السينما حتى منتصف الخمسينات درجات المقاعد الثلاث حسب سعر التذكرة : «بريمو».. «سكوندو».. و «ترسو»..

وفى استعراض «لهاليبو» هذا يستخدم حسين فوزى بعض حيل الاستعراض السينمائى التى اشتهر بها.. فهو يجعل نعيمة عاكف ترقص مرة باعتبارها فتاة.. ومرة باعتبارها رجل وبملابس رجال.. وهو حل سينمائى قد يكون مبتكرا فى ذلك الحين، ولكن يستحيل طبعا تقديمه على المسرح وبالذات لجمهور سيرك متواضع... خصوصا فى الفقرات التى تظهر فيها نعيمة عاكف بالشخصيتين معا فى «كادر» واحد وبالحيلة السينمائية المعروفة.. وهو خطأ كان شائعا فى الأفلام الاستعراضية - مثل أفلام فريد الاطرش مثلا - حين يتجاهل المخرج طبيعة المسرح أو الكاباريه الذى يقدم فيه الاستعراض ليقدم حلولا سينمائية يستحيل تقديمها لمشاهدى

المسرح، مثل تغيير الملابس والديكورات فى غمضة عين، بل وحتى التحليق ببساط الريح!

ولكن حسين فوزى بتقديمه لنعيمة عاكف فى شخصيتين معا: رجل وفتاة.. كان يمهد لنا لخدعة الفيلم الأساسية التى تقوم عليها كل مفارقاته بعد ذلك.. حين اتفق الجميع على التحايل على الجد الباشا المتعجرف الذى يكره النساء، بأن تتقدم له حفيدته الهام بملابس الرجال وباعتبارها شابا.. وبعد ما يسمع عبد المنعم اسماعيل أو حنفى الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك ذقنه بيده ويفكر مليا.. فنفهم أنه يتآمر هو الآخر لكى يستغل هذه الحيلة فيما بعد، حينما يضطر لاعادة البنت التى رباها الى جدها الباشا الثرى..

ومن خدعة الفتاة التى تتنكر فى ثياب شاب، تنطلق كل تعقيدات الفيلم.. فهى أولا تعيد الحياة والمرح والشباب الى حياة جدها الباردة الموحشة، فتقنعه بأن يأكل بشهية أكثر، بل وتعلمه الرقص والسهر.. فيتعلق بحفيده الذى عاد اليه بعد طول غياب ويستميت الأصدقاء الطيبون مختار حسين وحسن كامل اللذان أضيف اليهما الآن حسن فايق فى كتمان السر، وفى منع الباشا من اكتشاف حقيقة حفيده وأنه فتاة.. ولكن الهام - التى هى «لهاليبو» - تنجو من كل المأزق بارتداء ملابس الرجال واخفاء شعرها الطويل بسرعة البرق.. ومن دون أن نفهم كيف ينخدع الباشا الساذج بهذه السهولة، مع أن مظاهر الأنوثة واضحة جدا على حفيده «الشاب» شكلا وجسما وصوتا وسلوكا.. فكيف لم ينزعج باشا متزمت ومحترم من أن يكون له حفيد بهذه «الطراوة».

حسين فوزى وابتكار مواقف معقدة ..

طبيعى أن يحين الوقت للدفع بعنصر الشر لابتزاز هذه الأسرة السعيدة التى اكتمل شكلها أخيرا.. فعبد المنعم اسماعيل يظهر ويهدد بكشف السر للباشا أن لم يدفعوا له ألفى جنيه.. فيتم خداعه هو نفسه بأن تتنكر الهام فى ثياب جدها الباشا.. وهنا يستخدم حسين فوزى تحايلا سينمائيا ذكيا آخر بأن يضع صوت سليمان نجيب «بالدوبلاج» على صورة نعيمة عاكف.. ولكن الخدعة تفشل حين يقع شاربها المزيف فجأة ويظهر الباشا الحقيقى فيساومه حنفى على أن يدفع له تكاليف تربيته لحفيدته طوال ١٨ سنة..

وفى الحفلة التى يقيمها الباشا ليقدم للمجتمع الارستقراطى حفيده الذى اكتشفه فجأة.. يظهر الحبيب شكرى سرحان مرة أخرى.. فهو ابن خورشيد باشا ولابد من أن يكون على صلة ما بالقرنفلى باشا.. وكل الباشوات أصدقاء طبعا كما نعرف، ولابد أن يلتقوا فى الحفلات.. ولكن بينما يفهم الشاب سر تنكر فتاته التى أحبها فى السيرك فى زى الرجال.. تتعقد الأمور مرة أخرى حينما تقع أخته ناهد المراهقة على الفور فى حب هذا الفتى الجميل الهام.. وهى فكرة ذكية طبعا يمكن استغلالها فى مفارقات طريفة من خلال المنافسة على حب نعيمة عاكف من شخصين فى وقت واحد.. شكرى سرحان الذى يعرف أنها فتاة.. وشقيقته التى تظنها شابا.. وتلعب دورها بالمناسبة عفاف شاكر أخت شادية التى ظهرت فى عدة أفلام ولكنها لم تحقق شيئا من نجاح أختها..

وللدفع بالأحداث الى الامام يطل حنفى برأسه مرة أخرى فى محاولة جديدة للابتزاز حتى لا يكشف السر فهو يجبر نعيمة عاكف على العودة للعمل فى ملهى «قراقوش» الذى افتتحه فى القاهرة وترضخ الفتاة للابتزاز وتعمل فى الملهى فعلا تحت اسم الراقصة اللولبية كروان.. ولسبب آخر بديهى هو أنها نعيمة عاكف ولا يمكن لحسين فوزى مكتشفها أن يتركها تستقر فى قصر الباشا من دون أن تحقق الهدف الأصلى للفيلم.. وهو أن ترقص وتغنى كلما أمكن ذلك.. ولكن جرأته فى ابتكار مواقف معقدة.. تدفعه الى جعل الباشا نفسه يذهب مع حفيدته الى الملهى كمدعوين.. لكى يكون التساؤل هنا هو كيف تتخلص الفتاة من هذا المأزق، كيف تكون جالسة مع جدها الباشا المتزمت على المائدة كمشاهدة.. بينما تكون هى نجمة الاستعراض فى الوقت نفسه.. ولكن الفيلم يحلها ببساطة شديدة جدا وذلك باختفاء نعيمة عاكف وظهورها بسرعة بشخصية مختلفة وملابس مختلفة من دون أن يحس الباشا «العبيط» بأى مشكلة! والواقع أنه لم تكن هناك أى مشكلة فى هذه الأفلام، لأنه أيا كانت منطقية الأشياء أو عبثيتها.. فلا يمكن انكار طموح المخرجين والمؤلفين والمنتجين فى ذلك العهد وأقدامهم على التحدى والابتكار والتجديد ومع اعطاء كل شىء حقه فى حدود قدراتهم ومواهبهم بالطبع.. وهو طموح واخلاص تفوقوا بهما بالتأكيد على سينمائيى هذه الأيام.. ولذلك عاشت أفلامهم حتى الآن.

المهم فى الاستعراض الذى قدمته نعيمة عاكف فى هذا المشهد هو أنه كان بعنوان «سوريا ولبنان».. وتبدأه نعيمة عاكف بالتغنى بهذه الكلمات :«سوريا وجبل

لبنان.. فى حسنها الرحمن.. صاغ المديح آيات..» ثم تبدأ فى تقديم الرقصات والأهازيج «الشامية» الجميلة المعروفة والتى كان الجمهور المصرى يعشقها الى أقصى حد، حتى لم يكن يخلو فيلم استعراضى منها.. فاذا أضفنا الى ذلك تعلق الجمهور بسيل لم ينقطع من مطربى وممثلى الشام، أدركنا حجم مأساة أن تكون هذه الروح القومية قوية الى هذا الحد على المستوى الجماهيرى البسيط حتى منذ الاربعينيات - تاريخ هذا الفيلم ١٩٤٩ يرتبط بحرب فلسطين الأولى - ثم لينتكس كل هذا ليس فى السينما فقط .

تشطيب الفيلم بخناقة !

وتعود أحداث الفيلم الى التوتر الذى لا يخل بالطابع الكوميدى الصاخب له، من خلال غيرة الفتاة المراهقة ناهد، شقيقة شكرى سرحان على حبيبها «نعيمة عاكف» الذى لا يستجيب لها.. فتوقع بينه وبين جده الباشا بابلاغه بأنه على علاقة بالراقصة كروان.. وهنا يصل الفيلم بالتحدى الى أقصاه.. حين نجد أنفسنا أمام قصة مختلفة عن حب نعيمة عاكف التى هى الحفيد الشاب الهام.. لنعيمة عاكف التى هى الراقصة كروان فإلى هذا الحد بلغ هوس المخرج حسين فوزى بزوجته واكتشافه التى يريد أن يستعرض كل مواهبها وقدراتها على صنع كل شىء باعتبارها «لهلوبة».

والأدهى من ذلك أن يجعل الفيلم الباشا المتغطرس يقع فى حبها هو الآخر.. فهو بعد أن صدق وشاية الفتاة الغيورة.. يذهب الى الكاباريه لينقذ حفيده من الراقصة.. وفى مشهد «غادة الكاميليا» التقليدى يعرض عليها - وهو لا يعلم بالطبع أن كروان هى نفسها الهام - مبلغا من المال مقابل التخلى عن حفيده.. ولسبب غامض ترفض الراقصة النقود وتوقع الباشا نفسه فى حبائلها.. «طيب ليه؟ لا ندرى بالضبط». سوى مجرد الرغبة فى التصعيد المستمر لكوميديا سوء الفهم.. وهنا نرى الباشا المتصلب ينهار على الفور أمام أول كلمة غزل.. فيتأنق أمام المرأة ويغنى بسعادة وهو فى طريقه الى الكاباريه فى الليلة التالية : «عمرك ماحتلاقى.. بين الوسط الراقى.. دهن فى العتاقى.. زى حضرتى».. وفى الكاباريه يشهد الاستعراض الجديد لكروان التى لا يعرف أنها حفيده.. وفى هذا الاستعراض يظهر أيضا عبد العزيز محمود الذى كان مطربا ذائع الصيت فى ذلك الحين، وكمزيد من الدعم والجذب لنعيمة

عـاكف وعلى طريقـة أنور وجـدى فى حـشـد كل فنون الغناء والرقص والكومـيـديا والميلودراما حول النجمة المفضلة.. والاستعراض عن «ألف ليلة» بأزيائها وديكوراتها الشرقـيـة السـاحـرة وحـيث يغنى عبـد العزيز محـمـود وحده، وتكتـفى نعيـمـة عـاكف بالرقص فقط هذه المرة.. وهنا يلجأ حسين فوزى أيضا الى حل سينمائى ليس قابلا للتنفيذ فى أى «كاباريه» حين تدخل الكاميرا «زووم» على كرة ما أمام المطرب تخرج منها بطريقة «الديزولف» نعيمة عاكف وهى ترقص.. ثم يلجأ لحيلة سينمائية أخرى حـين يكرر صـورتهـا أكـثـر من مـرة فى الكادر نفسـه «بالطبع المزدوج».. ثم تنتـهى الرقصـة كلها بالمعركة التى لابد أن يحطم فيـها مـختـار حـسين الكاباريه كله على رؤوس من فيه.. لأن حسـين فوزى فيمـا يبدو اكتشف أنه لم يستخدم عضلات هذا العملاق بعد .. ولأنه من خلال هذه المعركة يريد أيضا تشطيب الفيلم دراميا أيضـا.. فلقـد حـان الوقت لكشف كل الأسـرار وانهـاء الفـيلم.. فـفى المعـركـة يصـاب البـاشـا ويغمى عليه.. فتحمله حفيدته وتنقذه وتضعه فى سيـارته وتكشف للسائق سرهـا وأنها خدعت جدها ولكن حان الوقت لتعترف له، وتعود بفرقتها التعيسة الى الشارع كما بدأت.. ولكنـهـا بعـد أن هـجـرت القصـر والرفـاهـيـة وضـحـت بكل شىء يقبض عليـهـا البوليس فى الشـارع مع فرقتـهـا بتـهـمة التشرد وإقلاق الراحـة.. وفى قسم البوليس يجىء المنقذ الذى هو دائمـا البـاشـا الطيب الذى اكتشف أن حفيدته هى فتاة، وفـهم القصة كلهـا.. ووافق، لكى ينعم الجميع بالسعادة، وينطلقون مرحين فى طريق ما وقد تزوجت نعـيـمـة عـاكف أيضـا من شكرى سرحـان.. وهنا تـنظر الى الكاميـرا لتحدث الجـمـهـور فى صـالة السـينمـا على طريقـة «بريخت»: «جـدى وعـرف انى بنت.. وأمير واتجـوزته.. وانتـوا وانبـسطوا.. قـاعـدين ليـه بقى؟» ثم يشـخط سليـمـان نجـيب فى الجمهور : «ماتروحوا بقى.. ها لى أب».. ألم يكونوا قوما ظرفاء حقا .

– مجلة « فن » – السنة ٣ – العدد ٥٥ – ١٨/٢/١٩٩١.

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (٢)

« بابا عريس »

مغامرات هادية ونادية .. مع أمير بحر قزوين .

فيلم نعيمة عاكف الثانى الذى نتحدث عنه باعتبارها ظاهرة سينمائية أتت الى السينما من عالم السيرك كما قلنا فى المقال السابق عن فيلم «**لهاليبو**»، هو فى الواقع فيلمها الرابع.. فبعد ما اكتشفها المخرج حسين فوزى وقدمها لأول مرة عام ١٩٤٩ فى «**العيش والملح**»، قدمها فى العام التالى ١٩٥٠ فى فيلمين : «**بلدى وخفة**» و «بابا عريس».. وهو الفيلم الذى يكتسب أهمية خاصة بمجرد أن نقرأ العبارة التى قدمته بها الشركة المنتجة له وهى نحاس فيلم: «بفخر شديد»، على الشاشة وقبل أن يظهر حتى عنوان الفيلم نفسه.

تقول العبارة أن الشركة تتشرف بأن تخطو بالفيلم المصرى خطوة كبرى.. وتقدم أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية: «**بابا عريس**».. وعلى الرغم من أن هناك أكثر من بداية لمحاولة ادخال الألوان الى السينما العربية فى مصر، سواء فى أفلام كاملة أو حتى فى مشهد واحد أحيانا.. فان «بابا عريس» هو أول فيلم متكامل فى هذا المجال، ويختار أفضل الأشكال المناسبة للألوان فى تلك الفترة المبكرة.. وهو الشكل الاستعراضى الكوميدى الخفيف الذى سوف نلاحظ تأثره بهذا النوع الذى كان منتشرا حينذاك فى الأفلام الأمريكية والتى كانت تعرض فى القاهرة، حيث يقدم أكبر عدد من الأغانى والرقصات حول خط قصصى خفيف ومرح، وباهتمام خاص بالديكورات والملابس التى تبهر المشاهد بهذا الاختراع الجديد بالنسبة لأفلامنا حينذاك – الألوان .

يبدو أن انتاج فيلم «بالألوان الطبيعية» - كما كانت تسمى فى بداياتها - لنعيمة عاكف التى انطلقت فى السينما العربية فى مصر كاكتشاف جديد أثبت نجاحه الكاسح.. يبدو جزءا من الاهتمام الشخصى من المخرج حسين فوزى باكتشافه الجديد نعيمة عاكف الذى يبدو أنه كان مبهورا جدا بها ليس فقط الى حد تقديمها فى أفضل اطار.. بل والى حد الزواج منها أيضا..

الألوان وطموح الفنانين

ولأن التصوير بالألوان له تقنيات خاصة مختلفة بالطبع عن التصوير بالأبيض والأسود الذى كان سائدا فى السينما العربية فى مصر حتى ذلك الحين، وبالذات من حيث توزيع الاضاءة واختيار الملابس والديكورات، والخلفيات عموما، فضلا بالطبع عن مدى حساسية الفيلم الخام الملون نفسه وعلاقته بدرجات الضوء واللون.. فلقد استعان حسين فوزى بعدد من الفنيين الأجانب فى عمليات التصوير منهم خبير الألوان جينوجان مارى.. ومدير التصوير ويلى فيكتورفتش والمصور جريشا فيكتورفتش - كما نلاحظ - ربما لأول مرة - ذكر اسم «جلاوكو» المسؤول عن مشاهد العرض الخلفى المكتوبة على الشاشة بالانجليزية ولكن بحروف عربية هكذا: «باك بروجكشن» وهى المشاهد التى يكون فيها الممثل ثابتا ولكن تبدو المناظر متحركة من خلفه، كان يقود سيارة مثلا.. وطبيعى أنها مشاهد أوجدت مشاكل جديدة عند تصويرها بالألوان وفرضت الاستعانة «بخبير أجنبى»، وبينما جرى التصوير الداخلى والخارجى فى استديو نحاس التابع للشركة المنتجة - حيث كانت الشركات مؤسسات سينمائية حقيقية متكاملة باستديوهاتها ومعاملها - الا أن تحميض الفيلم تم فى معامل استديو الاهرام الذى يبدو أنه كان أكثر تجهيزا.. بينما تم الطبع فى «معامل اكلير بباريس»..

وطبيعى أن يكون الفيلم الاستعراضى الملون أكثر بذخا فى الملابس والديكورات على الأقل.. ثم فى عدد الراقصين والراقصات، وحتى اعداد «الكومبارس» فى حفلة فاخرة ما.. وهنا نلاحظ اسم رمسيس نجيب مديرا للانتاج، ونذكر اسم هذا الرائد فى مجال الانتاج عندما كان يمارسه فنانون حقيقيون يطمحون الى التقدم بالفيلم المصرى فعلا كما تقول اللافتة التى يبدأ بها الفيلم.. وهنا علينا أن نتذكر أيضا أن تاريخ هذا الفيلم يعود الى عام ١٩٥٠.. أى أن هذه المحاولات للتقدم كانت تحدث

منذ أربعين سنة.. ثم اختفى أو تراجع هذا كله الآن بدلا من العكس .

ولأن حسين فوزى كان أحد القلائل المتخصصين والفاهمين لطبيعة الفيلم الاستعراضى .. فلقد كتب القصة والسيناريو بنفسه حول الخط البسيط والكوميدى الذى يسمح بأكبر عدد من الرقصات والأغانى لنعيمة عاكف ثم ترك كتابة الحوار والأغانى لحسن توفيق الذى اعترف بأننى لا أعرفه شخصيا ربما لندرة اسمه فى الأفلام، ولكنه يفاجئنا بمستوى ساخر ولاذع فى الحوار الكوميدى لا يقل عن مستوى كلمات الأغانى الأقرب الى السخرية هى أيضا.. وهو كمؤلف يدهشنا بهذا الحس الساخر الذى يذكرنا بأفضل كتاب الكوميديا السينمائية مثل أبو السعود الابيارى وبديع خيرى وفتحى قورة.. يتقاسم ألحان الفيلم المرحة والمنوعة والرشيقة كل من على فراج وعزت الجاهلى وأحمد صبره.. اضافة الى لحن واحد لعبد العزيز محمود يغنيه المطرب الشاب – حينذاك – محمد قنديل بصوته فقط على صورة شخص آخر.. والألحان بمجموعها جميلة جدا وسينمائية فعلا – بمعنى ملاءمتها للحركة وليس التطريب – تتراوح بين أغنية كوميدية يغنيها حسن فايق بصوته.. واستعراض «تاهيا» الذى يدور فى أجواء جزر «هاواى» بملابسها وايقاعاتها الحارة السريعة.. فعلى هذا المستوى كان طموح السينما العربية فى مصر منذ اربعين سنة !

« لهاليبو » و « بابا عريس » فيلم واحد

كالعادة يحشد «بابا عريس» حول بطلته نعيمة عاكف كل عناصر الجذب الممكنة. فالشاب الذى تحبه هو شكرى سرحان كما كان فى «لهاليبو».. بينما الفتاة التى تنافسها على حبه هى كاميليا «فاتنة الاغراء» التى كانت هى نفسها بطلة الأفلام حينذاك.. ثم هناك مارى منيب وحسن فايق للاضحاك.. وثنائى «لهاليبو» نفسه مختار حسين البطل الرياضى العملاق وحسن كامل القزم الطيب وكأنهما ثنائى «لوريل وهاردى»، ثم عبد السلام النابلسى الذى يبدو أنه كان فى محاولاته الأولى.. وبينما تقوم عزيزة حلمى وفؤاد شفيق بأداء دورى الأم والأب التقليدين.. يقدم الفيلم «الوجه الجديد» نوال بغدادى فى دور الأخت الصغيرة لنعيمة عاكف وهى مثلها تنتمى لعائلة سيرك هى عائلة «بغدادى» التى يبدو أنه كان تربطها صلة قرابة ما بعائلة «عاكف» فطلبت نعيمة اكتشاف «نوال» كما حدث لها.. ولكن المحاولة لم تنجح.

ولا يخرج الموضوع نفسه بعد ذلك عما كان يشغل السينما العربية فى مصر

حينذاك.. وهو وقوع بنات الباشوات اللاتى لا يعرفن انهن بنات الباشوات.. فى حب أبناء الباشوات.. ولكن الذين يعرفون ذلك ! وهو موضوع «لهاليبو» نفسه تقريبا.. لأن صناع السينما العربية فى مصر كما قلت من قبل مرارا.. لا يتصورون أبدا أى قصة حب بين بشر عاديين لا ينتمى أحدهم بشكل ما لأى باشا !

المدهش أن حسين فوزى - كاتب السيناريو - لا يجد أى مشكلة فى أن يكرر الأساس الميلودرامى نفسه الذى أقام عليه فيلم «لهاليبو» من قبل وبحذافيره لولا بعض التعديلات.. فنعيمة عاكف بعد ما تعود فى الفيلم الأول الى جدها الباشا سليمان نجيب بعد فراق ١٨ سنة .. تعود هنا الى أبيها .. البيك فقط هذه المرة - فؤاد شفيق - أو رأفت بك الخازندار - بعد فراق ١٢ سنة فقط .. والحبيب واحد فى الفيلمين كما قلت ، وهو شكرى سرحان - وهو ابن باشا فى الفيلمين - والأصدقاء الثلاثة الطيبون هم أنفسهم حسن فايق وحسن كامل ومختار حسين.. وتتركز المشكلة كلها حول سعى كل هذه الأطراف من أجل اعادة «الأطفال التايهين» أولاد الأصول الى «بيوتاتهم» العريقة لينعم الجميع بالسعادة من خلال أكبر قدر من الرقص والغناء والفكاهة ..

فعلينا اذا الا نشغل أنفسنا كثيرا بما يقوله الفيلم هذه المرة .. لأنه فى الواقع نفس ما قاله فى المرة السابقة وفى أى مرة أخرى.. فاذا كان الفيلم استعراضيا وبالألوان أخرجه حسين فوزى لنعيمة عاكف بالذات فعلينا أن نرى كيف فعل ذلك.. وأن نركز فى الوقت نفسه على رسم الشخصيات الكوميدية المرتبطة بملامح الممثل ومفردات أدائه.. فهذا أهم ما قامت عليه تقاليد صياغة الفيلم الكوميدى.

ان حسن فايق مثلا يتلقى بطاقة الدعوة لحضور حفل تقيمه «الفنانة قشطة» ووالدتها «بالوظة» - لاحظ اختيار الأسماء نفسها - فى منزلهما فى الزمالك لاعلان خطوبة قشطة على رأفت بك الخازندار. هنا ومن اللحظة الأولى نجد أنفسنا أمام أربع شخصيات تقليدية فى الفيلم الكوميدى المصرى.. فحسن فايق هو الكهل العملاق طيب القلب الى حد الطفولة يبدو متأزما دائما وفى ورطة ما ولكنه لا يكف عن اطلاق ضحكته المجلجلة السحوية، وهو هنا فنان يؤلف ويمثل ويلحن ويغنى ويكتشف المواهب الجديدة.. و«قشطة» هى كاميليا بجمالها الاوروبى وأحد رموز الجنس فى السينما العربية فى مصر.. والمفروض فى الفيلم أنها «فنانة» فى كباريه ومع ذلك لا نراها فى «حالة فن» على الاطلاق فلا تغنى ولا ترقص وتكتفى بجذب

زبائن الكاباريه لفتح زجاجات الشمبانيا (وهذا نوع خطر من الفن.. كما نرى)! وهى الدجاجة التى تبيض ذهبا لأمها «بالوظة» وهى مارى منيب التى تدير عمليات ابنتها وتستغل جمالها الفاتن فى استنزاف ثروات الرجال، وهنا علينا أن نتذكر تركيب شخصية مارى الشريرة الشرهة سليطة اللسان ولكن خفيفة الدم وهى تصطاد لابنتها كاميليا هذه المرة عجوزا ثريا فى عمر أبيها هو رأفت بك الخازندار الذى يلعب دوره فؤاد شفيق وهو نموذج العجوز الطائش الذى يدفعه مجونه الى حماقة هجر زوجته وابنتيه من أجل الزواج من فتاة الكاباريه.. ونحن لا نراه يفعل شيئا على الاطلاق سوى السهر كل ليلة بانتظام فى هذا الكاباريه مع «قشطة» وأمها «بالوظة»!

المشكلة أن حسن فايق يحب كاميليا.. فيغضب بجنون طبعا لخطبتها لفؤاد شفيق.. ولكن أمها مارى منيب السليطة تسخر منه لأنه مجرد «مزيكاتى» لا يملك شيئا.. وخبرتها فى الحياة «ثلاثين سنة صرمحة» التى تعلنها بكل فخر تجعلها تفضل لابنتها الفاتنة، الرجل الثرى مهما كان عجوزا.. ويضع حسن توفيق كاتب الحوار هذه العبارات المسجوعة التى تغلب على معظم حوار الفيلم على لسان الأم الشرهة للمال : «بكرة تنفض الشركة .. وتحطى ايدك على التركة!».. بينما تسخر من تفكير حسن فايق الفنان المفلس فى الزواج لأنه «عايز خزاين مليانة، مش جيوب قشلانة» وهذه هى عقدة الفيلم كله فى الواقع..

ولكن حسن فايق لا يسلم بالهزيمة.. ولأن هؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى هذه الأفلام.. فاننا نفاجأ بالعاشق الذبيح وفى حفل خطوبة حبيبته لغريمه يمسك بالعود ويجلس وسط الفرقة الموسيقية ليغنى ساخرا من العريس العجوز : «من شاف الباب وتزويقه.. ماشافوش من جوه نشف ريقه.. متأيف وعليه القيمة .. وعامل لى ولا بتوع السيما».. وهو موقف يذكرنا بأغنية عزيز عثمان الشهيرة التى يسخر فيها من نجيب الريحانى عندما تزوج من تحية كاريوكا فى فيلم **«لعبة الست»**.. ولكن الغريب أن يسمح منطق السينما لحسن فايق بأن يقتحم عرسا ما ويغنى ساخرا من العريس.. ثم يتركه الجميع حتى يكمل الأغنية الكوميدية.. وبعدها يحملونه ليلقوا به فى الخارج بينما تشيعه مارى منيب السليطة اللسان بعبارة لا تبدو غريبة عليها : «على شبراخيت ياروح أمك» فنفهم أن حسن فايق هو من شبراخيت هذه أصلا.. فما الذى جاء به اذن الى القاهرة ليحب غانية فى «كاباريه»؟ لا تحاول أن تشغل نفسك بمثل هذه المشاكل !

نادية وهادية .. وغزو الكباريهات !

ينقلنا الفيلم على الفور الى الاسكندرية لنتعرف على الطرف الآخر من «الحدوتة» فالسيدة الفاضلة عزيزة حلمى تشكو لخادمتها النوبية ياسمينة من وحدتها بعد ما هجرها زوجها الذى هو العجوز العابث رأفت بك الخازندار نفسه بالطبع.. وبعد ما تواسيها الخادمة المخلصة، تشجعها على الذهاب الى حفل المدرسة التى تدرس فيها ابنتاها نعيمة عاكف ونوال بغدادى، أو ثنائى هادية ونادية.. وهما بالطبع نجمتا حفل المدرسة الذى يقدم فيه حسين فوزى استعراضا جميلا ومتقدما جدا بالنسبة لامكانات تلك الأيام هو «دكان العرايس» الذى لحنه على فراج ويقوم على حلم طفلة فقيرة بلعبة رأتها فى أحد محلات «العرايس» وتمارس نعيمة عاكف هوايتها المفضلة بأداء أدوار الرجال، فتمثل صاحب الدكان الذى يغلقه ليلا على الطفلة، التى تقضى ليلة كاملة مع لعب الأطفال، وحيث تعود نعيمة عاكف لتقوم بدور «العروسة» التى تقود رقصات العرائس الأخرى التى تحولت فى حلم الطفلة الى بشر.. وهى رقصات جميلة حقا من تصميم «معلم الرقص خريستو» كما جاء اسمه فى عناوين الفيلم.. ويستخدم فيها حسين فوزى خبرته فى التحريك على ايقاع موسيقى على فراج الراقص المرح وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التى حركها كجزء من اللوحة الشاملة، والى أن يجىء الصباح فيعود صاحب الدكان – الذى هو نعيمة عاكف أيضا – ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنحها «عروسة» بلا مقابل..

فالاستعراض اذا كان يقوم على فكرة أقرب الى القصة المحكمة.. وعلى التنوع السريع بين الحركة والموسيقى المناسبة لها.. وعلى تغيير المناظر والملابس والشخصيات وثراء الديكورات وعدد الرقصات.. ولكن هذه المزايا هى نفسها عيوب حسين فوزى فى معظم استعراضاته.. لأنها سينمائية أساسا، ولا يمكن تنفيذها على المسرح ! فلا يمكن مثلا تخيل امكانية تنفيذ استعراض مثل «دكان العرايس» هذا بالتحديد على مسرح مدرسة.. ولكن منطق الفيلم الاستعراضى يسمح بتجاوزات عديدة كهذه على أى حال ..

وبعد انتهاء حفل المدرسة على الفور وبمجرد عودة الأم الطيبة المظلومة الى البيت مع ابنتيها هادية ونادية تقرر الكشف لهما عن سر هجر أبيهما لهما الذى أخفته اثنى عشر عاما كاملة.. ولكن بعد ما قرأت خبر خطوبته على فتاة الكاباريه، أصبح لابد من أن تعرفا أين أبوهما.. واستغلال للنزعة الدينية عند الجمهور كما هى

العادة، تقول نعيمة عاكف أو الابنة الكبرى هادية : «ولكن ياماما جاء فى الحديث الشريف»: «من رأى منكم منكرا.. فليغيره بيده».. ثم تقرر على الفور أن تبدأ هى وأختها نادية مغامرة البحث عن أبيهما فى القاهرة وافساد زواجه من الغانية بأى شكل واعادته الى أمهما وهى المغامرة التى تشغل كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعلينا أن نتخيل فتاتين صغيرتين وحيدتين لا تملكان مليما واحدا.. تتركان الاسكندرية «لغزو القاهرة» وعالم الكباريهات فيها بحثا عن أبيهما.. ولكن نعيمة عاكف ونوال بغدادى قادرتان على ذلك فى فيلم يكتبه ويخرجه حسين فوزى.

فى القطار بالطبع تقع الفتاتان فى مأزق الركوب من دون تذاكر.. ولكن الفتى الوسيم الذى تتعرفان عليه مصادفة شكرى سرحان ، الذى هو «كارم بيه ابن الغندور باشا» ينقذهما من هذا المأزق ليقع هو نفسه فى مأزق أخطر، هو اكتشاف سرقة نقوده فى القطار.. وتكون الفرصة سعيدة جدا بالطبع لصنع بعض مواقف كوميدية تنتهى بالثلاثة فى محطة «شبراخيت» بالذات، حيث يظهر حسن فايق فجأة ليشارك الجميع مأزقهم الكوميدى العاطفى الظريف. وحين يعض الجوع والافلاس فى مدينة شبراخيت الفتاتان الشقيقتان لاتتورعان عن الرقص فجأة فى ميدان عام ووسط جمهور الفلاحين الذى لا يندهش لذلك، بل يتفرج عليهما بسعادة طاغية ثم يتبرع لهما بالنقود.. بينما يطلب «كارم بيه» الشاب الوسيم «ابن الاكابر» النجدة من أبيه الغندور باشا الذى يرسل له تابعيه «ميمى» و«توتو» بالسيارة الى شبراخيت لحل كل المشاكل.. وتفاجأ بأن ميمى وتوتو هما مختار حسين وحسن كامل، ومن دون أن نعرف ما هى وظيفتهما عند الباشا بالضبط.. ولكن مطلوب فقط أن يرافقا ابن الباشا كالعادة فى بقية أحداث الفيلم..

ونفهم على الفور أن ابن الباشا شكرى سرحان أحب نعيمة عاكف وأحبته.. وهو يقول لها هائما وفى بلاهة شديدة: «ياسلام يا هادية.. انتى جنان»! فتقول له ببلاهة أقل : « وأنت مورستان » ! ولكن بينما ينصرف كل واحد الى حال سبيله بعد مأزق شبراخيت، يكون مصير الفتاتين قد ارتبط بالأستاذ بطاطة الذى هو حسن فايق الذى يكتشفهما كنجمتين جديدتين فيصحبهما معه الى «بنسيون مدام روز» – وهى كومبارس أجنبية سمينة جدا كانت تظهر فى أفلام كثيرة – ويحكى لهما عن قصته مع حبيبته «قشطة» التى هجرته لتتزوج من عجوز ثرى ويردد هذا الشعر الرائع:

«ياميت ندامة على العاشق فى حارة سد..

تنزل دموعه محدش مرة قال له سد ..»
ثم فى هذا المقطع الرائع من قصيدة أخرى..
«يا دنية الشوم.. فعلك شوم يا غدارة ..
لالطم عليك بطبلة وعود وزمارة ! » .

أمير بحر قزوين ينهى الفيلم !

ولأن الأحداث كلها فى أى فيلم مصرى لابد من أن تنتهى الى الكاباريه.. فان حسن فايق أو «الأستاذ بطاطة» يصحب الفتاتين الى الكاباريه الذى تجلس فيه حبيبته كاميليا وخطيبها العجوز فؤاد شفيق الذى يعجب جدا بنعيمة عاكف من دون أن يعرف بالطبع أنها ابنته.. ثم ومن دون أى مناسبة نراها تقتحم الاوركسترا لترقص وتغنى أغنية تسخر فيها من أبيها العجوز الذى وقع فى حبائل الراقصة :

«آه م العجوز آه من بكشه
لما الهوى مسكه وعكشه»

وفجأة يردد وراءها كل زبائن الكباريه من سادة وسيدات محترمين «نكشه .. ركشه.. عكشه.. بكشه..».

وهنا يظهر فجأة عبد السلام النابلسى باعتباره صاحب الكاباريه، الذى يبهر جدا بنعيمة عاكف الموهبة الخطيرة ويصمم بطريقته الظريفة المعهودة على التعاقد معها على الفور لتصبح نجمة الكاباريه ولكن تحت اسم «شمس» .

وهكذا فى هذه الأفلام.. تحل كل المشاكل على الفور بهدف تعميم العمل فى الكباريهات، وتسهيله لكل الناس، ومن أجل أكبر عدد من الاستعراضات.. ومنها هذا الاستعراض الذى ترقص فيه النجمة الجديدة شمس على أغنية بصوت محمد قنديل ولحن عبد العزيز محمود تدور – من دون مناسبة – فى ورشة حدادة حيث يطرق رجل ضخم الجثة الحديد على النار وهو يقول :

«بين الحديد والنار.. والكورى والسندان
قلبى انكوى واحتار.. والحب له سلطان»

فأين ذهب كارم بيه ابن الغندور باشا أثناء كل ذلك !.. هل يمكن أن تكون قصة حبه لنعيمة عاكف قد انتهت عند هذا الحد ؟ لا يمكن طبعا.. أنه فى مشهد طويل جدا يصحب تابعيه «ميمى» و«توتو» الى كل كباريهات القاهرة ليبحث عنها ، متجرعا

كؤوس الويسكى.. وعندما يعثر عليها فى الاستعراض السابق ذكره يكون قد سكر تماما فلا يتعرف عليها.. ولكن تكون الفرصة مناسبة فقط لكى يحمل مختار حسين العملاق أى أحد على ارتفاع ذراعه ليقذفه بعيدا.. وإلا فلماذا استعانوا به فى هذا الفيلم اذا لم يكن ليضرب أحدا ؟ ولذلك فنحن نراه من دون أى سبب على الاطلاق يمكن أن يغضبه، يحمل عبد السلام النابلسى المسكين ليطوح به بعيدا مرة.. ثم حسن فايق الضخم هو نفسه مرة أخرى.. وينتهى مشهد البحث الطويل جدا من دون أن يعثر شكرى سرحان على نعيمة عاكف.. لأن «القصد» مرفوض فى السينما العربية فى مصر ولابد من أن تحدث الأشياء مصادفة.. وعندما تتفق نعيمة عاكف مع حسن فايق على مؤامرة جديدة للتفريق بين كاميليا وخطيبها العجوز الثرى فؤاد شفيق بأن تستأجر شابا وسيما يشغل الغانية فتعود الى عاشقها حسن فايق ويعود العجوز الى ابنتيه.. يقع اختيار نعيمة عاكف على شكرى سرحان بالذات.. وتلتقى به «مصادفة» فى حمام السباحة فى «الاوبرج» وهى مازالت تظن أنه الفتى الفقير النصاب نفسه الذى التقت به «مصادفة» فى القطار وفى مغامرة شبراخيت، ولم تصدق أنه ابن الغندور باشا فعلا.. فتتفق معه على نسج شباكه حول كاميليا حتى تترك أباها .. ويوافق الشاب على الفور يتنكر فى ثياب «صاحب العظمة الهمايونية.. أمير بحر قزوين» فيقتحم الكاباريه ويغدق بهداياه على كاميليا، وبزجاجات الشمبانيا على الجميع.. وطبيعى أن تقع كاميليا فى شباك ثرائه على الفور بتحريض من أمها الجشعة مارى منيب التى تلفظ بالطبع الخطيب العجوز ما دام هناك «أمير بحر قزوين»..

والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهى الاستمتاع والسعادة حتى لو الغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة.. والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث، أيا كانت «عباطته» وتكراره.. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين .. وحيث ننسى أنفسنا تماما فى مشهد يمكن أن يجمع بين مارى منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسى ومختار حسين وحسن كامل.. فما بالك اذا كانت هناك كاميليا أيضا بشفتيها الغليظتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغان لنعيمة عاكف.. ومن ذا الذى يستطيع أن يقاوم؟

وتنتهى الخدعة كالعادة فى حفل خطوبة كاميليا لصيدها الجديد «أمير بحر قزوين».. حيث تصحب نعيمة عاكف والدها العبيط ليكتشف أن الغانية كانت تطمع

فى ثروته فقط .. ولكى يكشف «أمير بحر قزوين» الفارس النبيل عن أنه كان يخدع الغانية فقط لأسباب انسانية ولاعادة الأب الى ابنتيه.. وحين تتكشف كل الأسرار يعود الأب الى رشده والى محطة الاسكندرية مع ابنتيه، حيث يجد زوجته الوفية فى انتظاره لتكشف له عن آخر أسرار الفيلم.. وهو أن هادية ونادية ليستا سوى ابنتيه اللتين هجرهما منذ اثنى عشر عاما.. ووسط سعادة الجميع على محطة القطار.. ماذا فى أن تتزوج نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان ؟

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٦- ١٩٩١/٢/٢٥.

ناصر حسين .. مخرج جاهز دائما وفى كل وقت !
« الواد سيد النصاب » . بانتظار النشال والحلاق !

أصبح اسم المخرج وكاتب السيناريو ناصر حسين واحدا من أكثر الأسماء ذيوعا فى السينما فى السنوات الأخيرة حيث لا يمكن على مدار السنة كلها أن يكون أحد شوارع القاهرة خاليا من «افيش» اعلان عن فيلم من أفلامه التى يكتبها بنفسه ويخرجها ويدبر لها أيضا وسيلة الانتاج بوسائل تبدو مضمونة ومتاحة على الدوام!. بحيث يمكن أن يقال أنه ربما كان المخرج الوحيد الذى لا يجد مشكلة فى العثور على انتاج جاهز ومستعد، وبما أنه هو نفسه جاهز ومستعد أيضا بالقصة والسيناريو والحوار وفريق الممثلين لأى فيلم وفى أى وقت.. فلا يمكن أن يكون هناك وقت فى السنة ليس فيه فيلم معروض لناصر حسين.. ومع ذلك فهو ليس أكثر المخرجين عملا.. فهناك أيضا ياسين اسماعيل ياسين وحسن الصيفى اللذان قد يتفوقان عليه فى عدد الأفلام.

ولكن ناصر حسين يبدو أنشط من هؤلاء جميعا، ربما لأنه أقدر منهم على حل مشكلة العملية الانتاجية دائما وفى أى وقت بالاتفاق أولا مع ممول ما ثم تدبير «فورمولا» الفيلم الذى يريده، بالممثلين الذين يريدهم.. ثم تركيب القصة والسيناريو المناسبين لهم – وهى مسألة سهلة جدا اذا كان المخرج يكتب بنفسه أيضا – ثم تنفيذ هذه المراحل كلها حتى تسليم نسخة الفيلم النهائية «الاستاندارد» فى زمن قياسى وبأقل عدد من علب الفيلم الخام وأيام التصوير والمونتاج وبأقل أجور للممثلين، حيث يعمل ناصر حسين غالبا مع نجمة واحدة ونجم واحد من الصف الثانى ثم بعدد محدود جدا من الممثلين، من حولهما، من أصحاب الأجور المتواضعة جدا، وهى الحال نفسها مع الفنيين من مصور ومونتير ومؤلف موسيقى.. وكلها

عناصر توفير انتاجية تغرى بالتعاقد معه على فيلم جديد.. وهكذا تدور العجلة بسرعة فيما أصبح معروفا بـ «سينما المقاولات» التى أصبحت مرتبطة بعدد محدد ومعروف من المخرجين والمؤلفين والممثلين وحتى المصورين والمونتيرين لا يكاد يتغير.. وإن كانت اسماؤهم غير مشهورة، فلأن الأفلام تنتج بهدف توزيع الفيديو أساسا ولا تبقى فى دار السينما - اذا عرضت أصلا - سوى اسبوع أو اثنين وبلا دعاية، من باب التوفير، فلا يحس بها أحد !..

ولكن يتميز ناصر حسين حتى عن مخرجي «الوفرة» الآخرين مثل حسن الصيفى وياسين اسماعيل ياسين وأحمد ثروت بأنه أكثر منهم معرفة بما يسمى «الضربة السريعة الساحقة».. وهى التوليفة الذكية البسيطة التى تصل الى ذوق جمهور هذا النوع من الأفلام بسرعة ومن دون أى «وجع دماغ».. فهناك تركيبة مناسبة يجب تقديمها بسرعة فى الوقت المناسب.. وعينك يجب أن تكون مفتوحة تماما على ما يمكن أن يرحب به الناس.. والآن بالتحديد وليس بعد شهر مثلا.. فعندما تنجح مسرحية اسمها «الصعايدة وصلوا» عليك أن تصنع فيلما وبسرعة اسمه «**الصعايدة جم**» وليس مهما أن تكون له أى علاقة بالمسرحية .. ولكن المهم هو أن تستفيد من رواج الاسم ليجذب الناس لفيلمك بأى شكل.. أما ما سوف يجدونه فى الفيلم نفسه فيجيء فى المرتبة الثانية لأنهم يكونون قد دخلوه وانتهى الأمر !.. ثم عندما تنجح لعادل امام مسرحية «الواد سيد الشغال» فان فيلما اسمه «**الواد سيد النصاب**» لابد من أن يجذب اهتمام الناس وفضولهم.. فمن هو الواد سيد النصاب هذا وما علاقته بالشغال وهل هما أصدقاء أم أقارب أم ماذا بالضبط ؟ والى أن يجدوا اجابة لهذه الأسئلة كلها يكون الفيلم قد حقق كل الأهداف المطلوبة منه للجميع.. المنتج والمخرج والممثلين والفنيين وحتى عمال الكاميرا.. فكل فيلم يغطى تكاليفه وأرباحه حتى قبل أن يبدأ تصويره خلال سلفة الخارجي والداخلى والفيديو.. والمهم أن تدور الكاميرا باستمرار ومن فيلم الى فيلم حتى لا يتعطل الناس.. لأن ناصر حسين يرى أن مصير ثلاثين أو أربعين أسرة من العاملين فى الفيلم أصبحت مرتبطة به، وبأن يعمل باستمرار حتى لا تتوقف حياتهم فى ازمة الركود المخيفة للسينما المصرية التى تهدد الكثيرين بالبطالة .. وهو منطق فيه كثير من الاقناع.. خصوصا أن ناصر حسين مخرج مستقيم مع نفسه ولا يدعى أى شيء ولا يدخل فى أى مشكلة ولا يشترك فى أى مناقشة فلسفية ولا يضحك على أحد كما يفعل بعض الادعياء .

وفى الموسم الأخير مثلا ١٩٩٠ عرضت لناصر حسين ثلاثة أفلام فقط ولا أدرى كيف.. فهو رقم متواضع بالنسبة لمعدلاته السابقة، لابد من أن ذلك كان بتأثير الحسد، خصوصا اذا كان حسن الصيفى مثلا قد عرضت له خمسة أفلام «فى عين العدو».. ولياسين اسماعيل ياسين اربعة !

وأفلام ناصر حسين فى عام ٩٠ هى «**سلم لى على سوسو**» وعرض لاسبوعين و«**مولد وصاحبه غايب**».. وعرض لثلاثة أسابيع.. ثم «**الواد سيد النصاب**» الذى لا أدرى كم استمرت حياته المديدة بالضبط لأنه عرض فى الاسبوع الأخير من العام الماضى. وأرقام العام الحالى غير متاحة بالطبع.

وهى جرأة لابد من تحيتها بشدة أن يسمى ناصر حسين فيلمه على اسم مسرحية ناجحة مازالت تعرض منذ ست سنوات. ولكن بعد تغيير مهنة «الواد سيد» شخصيا من شغال الى نصاب.. فهو لا يجد أى غضاضة فى استخدام أى ظاهرة ناجحة. وبطل الفيلم سعيد صالح لا يجد هو أيضا أى غضاضة فى أن يمثل أى فيلم تحت أى اسم خصوصا أن المسرحية لعادل امام الذى هو زميله وصديقه وحبيبه والمسألة فى بيتها.. انت سيد الشغال.. وأنا سيد النصاب، وغدا يونس شلبى يعمل الواد سيد الحلاق.. و«ملعون أبو اللى يزعل»!..

والواقع أن احدا فى السينما المصرية لم يعد يجد أى غضاضة فى أى شىء.. حتى أننى لم أعد أعرف ما هى «الغضاضة» هذه التى نستخدمها كثيرا فى لغة «الضاد» من أيام الدراسة .. ويبدو أنه لا وجود لها أصلا عند العرب مادام الجميع أصبحوا لا يجدونها فى أى شىء !

المفاجأة المدهشة فى سيد النصاب هى أنه ليس نصابا على الاطلاق... فسعيد صالح هو شاب طيب جدا ولكن ظروفه – لا مؤاخذة – «زى الزفت».. فهو ترك أمه وأخته فى القرية تعانيان كل تعاسات الريف وذهب الى القاهرة كالعادة. ولكى يزداد حظه «هبابا» صدمته سيارة اسعاد يونس .. فكالعادة أيضا تنتهى حوادث دهس الناس بالسيارات فى الفيلم المصرى منذ أيام محمد فوزى.. بأن يقع المدهوس فى حب الداهسة أو العكس !.. بمعنى أنه لكى تحبك اسعاد يونس على الفور فلابد من أن تعترض طريق سيارتها وتجعلها تدوسك تحت عجلها.. فاذا عشت – وغالبا لن تعيش – فانها سوف تعتنى بك جدا وتأخذك للعلاج على حسابها وقد تعطيك قرشين أيضا ثم تبحث لك عن عمل اذا كنت عاطلا.. وأعتقد أنك كذلك.. ثم بعد ذلك وتدريجا

تقع فى حبها.. وهذا بالضبط ما فعلته اسعاد يونس لسعيد صالح بعد ما دهسته.. فهى أصبحت ولية امره منذ تلك اللحظة وقامت بمهمة وزيرة الشئون الاجتماعية، وقامت بتشغيله أيضا.. ولكن فى كباريه، لأنه فى أفلام ناصر حسين لابد من أن تكون هناك راقصة تتلوى بجميع أنحاء جسدها أمام الكاميرا وعلى مدى ربع ساعة على الاقل فى «وان شوط» - أى لقطة واحدة دون قطع - حتى يتأكد المشاهد تماما من كل تفاصيل الراقصة من الامام ومن الخلف ومن أعلى الى أسفل حتى يستطيع الاجابة عن هذا السؤال فى امتحان.. الجغرافيا !!

ثم تصحب اسعاد يونس اكتشافها الجديد سعيد صالح الى تاجر عمل ليعمل معه فى الدولار والاسترلينى والين اليابانى، حتى يقبض عليه البوليس.. ثم تشركه معها فى عمليات نصب واحتيال وسرقة، وهو ساذج برىء جدا لأنه فلاح طيب يمكن أن يذهب مع أى شخص الى أى مكان ويفعل أى شىء.. خصوصا اذا كان هذا «الشخص» هو اسعاد يونس.. التى كان من المفروض أن يحمل الفيلم اسمها هى فيكون «البنت اسعاد النصابة».. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك فى الواقع لأن تكرار هذه الأحداث جعلنى أنام وأقوم وبين الوقت والآخر لاجد أن اسعاد يونس مازالت تدبر عمليات السرقة لينفذها معها سعيد صالح حتى قبض عليها البوليس فى النهاية.. بينما كان سعيد صالح فى مناسبة سابقة لم أشاهدها لأنى كنت نائما - قد استيقظ ضميره فقرر التوبة والتوقف عن السرقة ويدأ يكلم نفسه.. ولذلك لم يقبض عليه البوليس لأنه اكتشف أنه طيب وابن حلال ويمكن الضحك عليه بسهولة.. فاكتفى الضابط بأن أخذ عليه تعهدا بعدم التعرض بعد ذلك لسيارة اسعاد يونس !..

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٧ - ١٩٩١/٢/٤.

« آخر كدبة »
عندما يغنى فريد .. ترقص سامية
فى تلك الأيام الجميلة !

عندما يجرى تقويم فريد الاطرش فى الحياة الفنية العربية.. يتفق الكثيرون على أنه صوت شرقى أصيل ومؤد عظيم للون خاص به من الغناء ما بين البكائى الذى يعكس آلامه الشخصية، وما بين الخفيف المرح خصوصا فى أفلامه الأولى، وحتى أصبح المنافس الأول لعبد الوهاب فى ساحة الاستماع العربى وقبل ظهور عبد الحليم.. لكن القليلين هم الذين يمكن أن يلتفتوا الى أهمية تجديده واضافاته للموسيقى «الشرقية» - وهى تسمية خاطئة.. لأن «الشرقية» تشمل التركية والهندية - وهى إضافات جمعت بين موسيقى جبل الدروز و«الشام» كله من حيث جاء فريد الاطرش نفسه، والحس الموسيقى المصرى الذى التقطه بسرعة وتشربه مع تأثر جرىء ببعض القوالب الاوروبية الحديثة حينذاك.. ولكننا لسنا فى مجال تقويم فريد الاطرش غنائيا ونترك هذا لنقاد الموسيقى.. لنهتم أكثر بفريد الاطرش فى السينما حيث يعتقد الكثيرون بلا خلاف على أن مجموعة أفلامه مع سامية جمال فى أواخر الاربعينيات كانت من أجمل الأفلام الغنائية الاستعراضية فى كل تاريخ السينما العربية فى مصر، والتى ترقى الى مستوى مجموعة ليلى مراد وأنور وجدى ومجموعة محمد فوزى مع كثيرات.. ولكن لعل أحدا لن يلتفت كثيرا الى أن الكوميديا كانت عنصرا أساسيا فى جمال أفلام فريد الاطرش الأولى.. فقد يكون هذا شأن الأفلام الاستعراضية عموما.. ولكن ما كان يميز فريد الاطرش هو أنه شخصيا كان يصبح فى أحسن حالاته على الاطلاق كممثل، عندما يلعب الكوميديا.. وأنه خسر كثيرا من موهبته هذه عندما جنح فى أفلامه الأخيرة الى لعب دور العاشق الرومانسى الولهان

الذى يستعذب النكد وظلم الاحباء والأقدار، فبدأ النواح بأشياء من نوع «يا قلبى يا مظلوم» و «بنادى عليك» ، ولكن يبدو أن هذه كانت عقدة فى تجارب فريد الاطرش الشخصية عكرت عليه حياته وحياتنا جميعا وأفقدتنا هذه الشخصية الفنية الجميلة والظريفة.. ولكنها وجدت صدى عند مشاهد مصرى وعربى هو نفسه مقهور وسوداوى المزاج ..

للتدليل على أن فريد الاطرش هو ممثل كوميدى أساسا وأفضل من كل صوره أو حالاته الأخرى مع احترامى الشديد لها.. أزعم أنه فى فيلم «**آخر كدبة**» مثلا أضحكنى - وهذا ذوق خاص طبعا - أكثر من اسماعيل ياسين شخصيا الذى كان «الكوميديان» المحترف أو «المتخصص» فى الفيلم والذى استعانوا به كالعادة فى تلك الأفلام «ليسند» البطل.. بل وحتى أكثر من عبد السلام النابلسى وعلى الكسار واستفان روستى.. وكلهم يلعبون ادوارا كوميدية مساعدة فى هذا الفيلم.. دعك من أن سامية جمال كانت هى البطلة التى ترقص طبعا ويحبها فريد الاطرش.. ولكن للتأكيد على أن امرأة أخرى فى العالم، لم تكن تستطيع أن تنتزع فريد الاطرش من سامية جمال - وهذه قصة خاصة - جاؤا بقنبلة الفتنة والاغراء حينذاك كاميليا لتنافسها على حبه.. ولكنها تنهزم طبعا !

«آخر كدبة» أخرجه عام ١٩٥٠ أحمد بدرخان الذى كان أول من قدم فريد الاطرش وشقيقته اسمهان للسينما فى «**انتصار الشباب**» بعد قدومهما معا من جبل الدروز .. وكتبه أبو السعود الابيارى أبرع كتاب الكوميديا فى السينما العربية فى مصر وفى الأجواء نفسها التى تدور فيها عادة مثل هذه الأفلام التى تعتمد على الاستعراض أساسا، حيث يكون المطلوب أن يقع مطرب ناجح فى حب راقصة ناجحة لتقديم عدد من الأغانى والاستعراضات حول خيط قصصى بسيط يميل الى الطابع الكوميدى الخفيف لتتاح الفرصة أيضا للاستعانة بعدد من ممثلى وممثلات الكوميديا الذين كانوا هم «الملح» الحقيقى الذى لا غنى عنه عند الجمهور «لتمرير» أى فيلم وأيا كان نجومه.. أما الصراع الذى يدفع بهذا الخيط القصصى الى التوتر ثم الى الانفراج فالنهاية السعيدة، فان لم يقم بين البطل والشرير التقليدى الذى يدبر هذه المؤامرة أو تلك، فهو يقوم على الأقل، على «العزول» أى المنافس الذى يحاول أن يفسد قصة الحب.. وكلهم كانوا ناسا طيبين فى النهاية، لا يسببون للمشاهد ازعاجا كبيرا بقدر ما يمنحونه كل جرعة المتعة المتاحة من غناء ورقص

وضحكات وأحلام.

قصة حب فريد الاطرش المتكررة غالبا ما كانت مع سامية جمال التى كانت راقصة بارعة ونموذجا فى الوقت نفسه للجمال المصرى الاسمر الهادىء ولكن الشديد الجاذبية.. بحيث حقق الاثنان معا قبولا هائلا عند الجمهور الذى كان يصدق دائما أن هذين الاثنين يحبان بعضهما فعلا وانهما مكملان كل منهما للآخر. فهذا يغنى بينما ترقص تلك وحولهما بعض المضحكين الذين يخرجون من مأزق الى مأزق..

وغالبا ما يعمل فريد وسامية فى ملهى ليلى أو كازينو أو كاباريه وهذا منطقى مع وظيفتهما فى الفيلم، ثم تعترض المشاكل حبهما إما بالغيرة أو بسوء الفهم أو بمؤامرات «العزول» أو «العزولة» للتفرقة بينهما.. بينما الأصدقاء المضحكون إما يصعدون من حدة هذه المشاكل وإما يساهمون فى حلها.. ولكن من دون أن تتوقف.. فى الوقت نفسه وعلى مستوى آخر تتتالى محاولات المطرب والراقصة من أجل النجاح، حتى اذا ما انتصرت قصة الحب فى النهاية وانتهت بالقبلة أو الابتسامة التى توحى بالزواج، يكون كل منهما قد أصبح نجما كبيرا فى عمله تضج له أكف الجماهير بالتصفيق.. ولذلك تنتهى أفلام فريد الاطرش وسامية جمال غالبا بالاستعراض الضخم الذى يحشد له المنتج والمخرج كل امكاناتهما.. وهنا يمكن أن يقال : ان فريد الاطرش وضع كثيرا من تقاليد هذه الاستعراضات السينمائية الكبيرة التى سارت عليها هذه النوعية من الأفلام الغنائية الراقصة بعد ذلك، ومنها نموذج استعراض «بساط الريح» مثلا فى هذا الفيلم الذى يجمع بين فنون البلاد العربية كلها من العراق الى مراكش بفولكلورها الذى كان محببا جدا للجمهور المصرى فى الاربعينيات والخمسينيات..

منغصات لابد منها !

ولكن «آخر كدبة» يبدأ وفريد الاطرش وسامية جمال متزوجان والحمد لله وليست هناك مشكلة، وهما المغنى والراقصة التقليديان، فى الملهى التقليدى، ويحبان بعضهما بجنون والمفروض أن يعيشا فى سعادة طاغية.. ولكن لأن البطل فى الفيلم المصرى لا يمكن أن يكون سعيدا - لاسمح الله - فلابد من اختلاق المنغصات له من تحت الأرض، فمشكلة سامية جمال فى هذا الزواج الهانىء أنها تغار على فريد

الاطرش بجنون، خصوصا عندما تنصب شباكها حوله الفاتنة اللعوب كاميليا - الراقصة كيكى زميلتهما فى الملهى نفسه - وواضح أن سامية جمال عندها حق طبعا. على الرغم من أن فريد الاطرش - أو المغنى سمير الذى لا أدرى كيف لم يسم نفسه «وحيد» كما هى العادة - مخلص لزوجته جدا ويتهرب من اغراءات «كيكى» ومطارداتها المستمرة له ..

ويبدأ الفيلم بحادث اوتوبيس يقوده سائق مجنون حيث يصاب البعض ويرتطم فريد الاطرش، أحد الركاب، براكبة أخرى عجوز شمطاء يتضح فيما بعد أنها عمة اسماعيل ياسين - ويلعب هو نفسه دورها متنكرا طبعا فى ملابس النساء، وهو زميل آخر فنان فى الملهى نفسه مع فريد وسامية اسمه «ارنب» ، وهو صديقهما التقليدى الذى يسكن فى الشقة الملاصقة لهما مباشرة لكى يصبح اقحامه بعد ذلك فى كل مشاكلهما سهلا ..

مأزق فريد الاطرش الرئيسى اذا هو أنه واقع بين حبه واخلاصه لزوجته سامية جمال، وبين الملاحقات المغرية المستمرة من الفاتنة اللعوب كاميليا التى ترغمه على الحضور والغناء بالقوة فى عيد ميلادها.. حيث اصطادت مهراجا هنديا من كشمير طمعا فى ثرائه وهداياه كما هى عادتها فى الأفلام .

والمهراجا الهندى من النماذج الناجحة التى تكررت كثيرا فى الكوميديا السينمائية وعلى عدة أجيال.. حيث يكون أحيانا «مهراجا كشمير» وأحيانا «أمير بحر قزوين» أو أى ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداع شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندى ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائما تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره.. وهو يجيء دائما الى كباريهات القارة من الهند مباشرة حاملا بالطبع ثروة طائلة يغدق منها على الراقصات والغوانى، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم «بالهندى» الذى لا يفهمه أحد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة.. لأنه غالبا يشخط وينطر ويطيح فى الكباريهات آمرا بأن تجيئه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك.. بل أنه فى هذا الفيلم لا يستخدم اغراء المال والهدايا فقط .. بل ويهدد فريد الاطرش بالمسدس أيضا لكى يغنى بالقوة فى عيد ميلاد كاميليا، فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقة الايقاع التى انتشرت جدا فى حينها: «انا واللى بحبه.. وعاهدته فى حبى»..

وفريد الاطرش أو «سمير» مطرب الكباريهات لا يشرب الخمر أبدا، ولكنه يضطر تحت تهديد مسدس المهراجا العصبى المجنون أن يتجرع منها كميات هائلة.. فيسكر طبعا حتى يقع منه العقد الثمين الذى أعاره المهراجا لكاميليا فينكسر وتصاب كاميليا بالهلع لأن ثمن العقد خمسة آلاف جنيه.. ونسمعهم يتحدثون عن هذا المبلغ كأنه ثروة طائلة فى تلك الأيام - عام ١٩٥٠ - فيأخذ فريد الاطرش العقد لاصلاحه وأعادته لكاميليا قبل أن يحس المهراجا بالكارثة . ومن هنا تنطلق كل مآزق الفيلم بعد ذلك ..

أكاذيب بالجملة !

ويضطر فريد الأطرش الذى ضبطت زوجته الغيور جدا سامية جمال العقد الثمين فى جيبه، للكذب عليها بأنه اشتراه هدية لها.. وكأى زوجة «طبيعية» فانها سرعان ما تنسى كل شكوكها فى زوجها وتأخذ العقد وتمشى ! ليكون هناك سبب آخر لمطاردة كاميليا لفريد طوال الفيلم بالسؤال الدائم «فين العقد»؟ والذين يتذكرون أفلام تلك الأيام لابد مازالوا يذكرون كيف أصبح هذا السؤال لازمة لطيفة علقت بأذهان الجميع حينذاك.. مثلها مثل عبارة «أنا مستعجلة قوى» التى كانت تكررها أيضا كاميليا بعصبيتها المحببة.. وحيث كانت «اللازمة» أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررها باستمرار.. أحد الحيل البارعة فى كتابة الكوميديا ورسم ملامح الشخصية، ولكن التى تتطلب حسابا دقيقا ذكيا فى استخدامها بالقدر وفى التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجا أو مفتعلا.. وحين نسمع كاميليا مثلا تضغط على فريد الاطرش لكى يقبلها قائلة : «بوسنى.. بوسنى أنا مستعجلة قوى».. فإن المفارقة المضحكة هنا تجىء من كيف تكون هذه السيدة الظريفة راغبة فى التقبيل بينما هى فى الوقت نفسه «مستعجلة قوى»؟

ومن حيل أبو السعود الابيارى الأخرى البارعة فى الكتابة الكوميدية وفى تصعيد الموقف الواحد بحيث تتولد منه عدة مواقف جانبية.. أن سامية جمال تقلق جدا عندما تكتشف أن فريد الاطرش لم يقض الليلة فى فراشه بعد السهرة التى سكر فيها وغنى مرغما فى عيد ميلاد كاميليا، فتخشى أن يكون قد أصابه مكروه.. فتكلف خادمها على الكسار - وهو يؤدى هنا دورا صغيرا جدا ويبدو أن شمسه كانت قد غربت بعد ما كان هو نفسه بطلا لعدة أفلام - وتكلفه بارسال برقيات الى أصدقاء

زوجها فى خمس مدن مختلفة تسألهم عما اذا كانوا يعرفون أين كان الزوج ليلة أمس.. ويجيء الرد من كل الأصدقاء الخمسة بأنه قضى الليلة معهم وفى خمس مدن مختلفة .. فيتأزم الموقف أكثر لأنها تدرك أن هناك كذبة كبيرة ..

«الايفيه» الآخر أن الزوج المسكين يكون قد زعم لزوجته تبريرا لغيابه ليلة أمس أنه قضاها فى الاوبرا حيث شاهد مسرحية «شمشون ودليلة».. فإذا بزكى ابراهيم مدير الاوبرا ومن دون أى مناسبة يتصل بها فتعرف منه عرضا أن بطل المسرحية أصيب فى حادث الاتوبيس فأغلقت الاوبرا أبوابها بالأمس.. وفى ثورة غضب الزوجة لتأكدها أكثر من كذب زوجها ، تخبر مدير الاوبرا بعصبية عندما يسألها عن صحة زوجها بأنه مات من ربع ساعة، فإذا بالرجل «الأهبل» يصدق ويجهش بالبكاء.. ثم يقود كل فنانى الاوبرا بباقات الورد حدادا على الزوج الفقيد فى تظاهرة حزينة تقتحم بيته وتشيعه الى «جنات الخلد» بينما يستقبلهم هو شخصيا سليما معافى وواقفا «بالبيجاما».. فيفرح المعزون ويقبلون «الفقيد» ويخرجون كما جاؤوا..

مثل هذه المواقف البريئة الى حد السذاجة كانت هى سر جمال هذه الكوميديا السينمائية وبقائها حية فى أذهان الناس حتى الآن : أولا ، لأنها كانت بارعة التركيب حرفيا الى أقصى حد، مهما بدت بسيطة بمقاييس تفكيرنا الآن.. وثانيا بحكم الجاذبية الشديدة للممثلين القدامى كبارا وصغارا بحيث يصدقهم المشاهد.. وثالثا لأنها كانت كوميدية فعلا، بمعنى الطرافة وخفة الدم وبراعة تركيب المفارقة وتوليد الموقف من الموقف واستغلال كل امكاناته مهما بدا عبثيا..

كان من الطبيعى أن تغضب سامية جمال الغيور جدا حين تكتشف خداع زوجها، فإذا بها تجمع ملابسها فى حقيبتها وتقرر الذهاب الى بيت أمها كالعادة على الرغم من كل توسلات فريد الاطرش الذى تغلق الباب فى وجهه .. فإذا به يحل المشكلة بالطريقة التى يحل بها المطرب أى مشكلة .. أن يغنى : «أنا عارف أنى مهونش عليك.. ودى آخر كدبة أكدبها عليك»!

ولكن سامية على الرغم من جمال صوت فريد فلا تقتنع، فتغضب وتحمل حقيبتها الى بيت أمها.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أنها أخذت معها العقد الذى تطالب به كاميليا، وتصبح مشكلة فريد الاطرش هى البحث عن خمسة آلاف جنيه بأى شكل ، وهى ثمن العقد.. وعندما يسأل صديقه اسماعيل ياسين أن يقرضه هذا المبلغ الضخم يقول بفزع «خمس تلاف جنيه؟.. منين يا حبيبى.. وأنا يوم ما اموت حيكتبوا

على تربتي عاش نضيف .. ومات نضيف ونزل التربة مامعاهوش حق رغيف .. » !

أبو السعود الابيارى.. ومهارة المؤلف

وهنا يعود السيناريو ليستخدم حادث الاوتوبيس الذى قدمه فى أول الفيلم ويلعب على مسألة التأمين على الحياة.. ففريد الاطرش يتذكر فجأة أنه كان أحد ركاب الاوتوبيس، ولأن بعض المصابين فيه حصلوا على تعويضات من شركة التأمين، فلماذا لا يدعى هو أيضا أنه أصيب وفقد صوته ليحصل على تعويض.. وهنا يجىء دور عبد السلام النابلسى باعتباره مندوب شركة التأمين ليقدم نموذجا كوميديا شديد الطرافة... فهو لا يكاد يلقى انسانا حتى يفاجئه فى وجهه ومن دون مناسبة بعدد الكوارث التى يمكن أن يتعرض لها ، أن لم يؤمن على حياته.. وتنتهى المسألة دائما بأن ينهال عليه كل «الزبائن» بالضرب.. ويلتقى سامية جمال على باب المصعد وقد قررت أن تعود الى زوجها فجأة كما هجرته فجأة، فإذا بمندوب التأمين يفاجئها بهذه العبارات التى علينا أن نتخيلها بأسلوب عبد السلام النابلسى المعروف :

« – حياتك .. حياتك يا هانم أثمن من أى شىء فى الوجود.. لو فقدت حياتك حتعيشى من غير حياة ، لو الاسانسير وقع وحضرتك جواه.. حتتكسر دماغك الجميلة.. ! » .

فلا يكون من سامية جمال طبعا إلا أن تقول على الفور : «جاك كسر دماغك» ثم تصفعه صفعة مدوية دون أن تؤمن على حياتها طبعا !

وتستغرق لعبة التأمين وخداع الشركة للحصول على مبلغ التعويض بقية الفيلم بعد ذلك.. فمندوب الشركة عبد السلام النابلسى يفحص فريد الاطرش الذى يدعى الاصابة، ويعد بكتابة تقرير لترسل الشركة طبيبها لاعادة تقدير حجم الاصابة التى لا يصدقها أصلا.. ولذلك فهو يذهب الى الملهى الذى يغنى فيه فريد الاطرش ليضبطه متلبسا بأنه سليم تماما.. ويراه اسماعيل ياسين جالسا فى الصالة ثم يكلف فريد اسماعيل ياسين بالتخلص منه بأى شكل قبل أن يراه وهو يغنى.. وهنا يذهب اسماعيل ياسين الى النابلسى فى مقعده فى الصالة ويهمس له ببساطة :

«حضرتك أمين بك سد الحنك؟ مبروك.. بيتكم اتحرق »! فينهض النابلسى مذعورا ليترك الملهى.. فيسأله اسماعيل ياسين : «وحضرتك قلقان ليه ما انت حتاخد تعويض من شركة التأمين»؟ فيهتف النابلسى وهو يجرى فزعا : «أنا مش مأمن»!

فالمفارقة اذا أن هذا المندوب الذى يزعج البشرية كلها لكى تؤمن على حياتها، لم يؤمن على بيته هو شخصيا.. وهذا «ايفيه» عبقرى آخر لأبى السعود الابيارى.. وهو فن مستقل بذاته من فنون الكتابة الكوميدية يسمونه «القفشة الفرعية» أو الجانبية "Side Gag" يتولد من الموقف الكوميدى الاصلى ويستعينون له فى السينما الامريكية بكتاب متخصصين يستخلصونه من السيناريو الأولى.. ولكن القدرة الفائقة لأبى السعود الابيارى وثقته فى أدواته تجعله يضع نفسه عن عمد فى مواقف تشبه التحدى الفنى.. فهو يعمد الى تعقيد المأزق الأصلى بحيث تخرج منه عدة مآزق مستحكمة يبدو من المستحيل حلها..

بساط الريح .. ثم النهاية السعيدة

ان النابلسى مندوب التأمين مثلا كشف فريد الاطرش باعتباره هو المصاب.. ولكن عندما يجىء استفان روستى طبيب الشركة لا يكون فريد موجودا.. فتضطر سامية جمال بالاستعانة باسماعيل ياسين ليدعى أنه المصاب، وعندما يعود فريد الاطرش بعد أن يكون قد غنى على المسرح استعراض : «اكل البلح الحلو.. بس النخل فى العالى».. يكون الموقف قد تعقد جدا.. فالمندوب رأى مصابا.. والطبيب رأى مصابا آخر.. والمفروض الا تنكشف الخدعة .. وهنا يدير الابيارى اللعبة ببراعة منقطعة النظير.. فهذا يختفى حين يظهر ذاك.. وهكذا وهى من أصعب حيل الكوميديا التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعا.. والحل هو أن يجلس فريد واسماعيل على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك فى المشهد عبد السلام النابلسى مندوب التأمين .. ثم يختفى تحت الغطاء ليبرز اسماعيل ياسين حين يدخل المشهد استفان روستى طبيب الشركة الذى لا يكف عن استخدام «لازمة» أخرى هى: «فين العيان؟» وهو موقف «فارس» من الطراز الأول.. ولكن الابيارى لا يكتفى بذلك فيقرر عرض مهارته كلها، وتدخل الأحداث شخصية جديدة تماما.. عمة اسماعيل ياسين العجوز الشمطاء التى وقع عليها فريد الاطرش فى حادث الاتوبيس فأصابها وجاءت الآن لتطالبه بالتعويض هى الأخرى بعد ما أبلغت عنه البوليس.. وهكذا فى مشهد واحد تحتشد هذه الأطراف كلها فى لعبة «القط والفأر»: مصابان مزيفان المفروض انهما شخص واحد، ومندوب التأمين، وطبيب التأمين، واسماعيل ياسين وعمته وهما ممثل واحد،

وضابط البوليس الذى جاء يحقق فى اصابة العمة العجوز.. ويكون مطلوبا ادارة الحركة فى هذا المشهد الهزلى الشديد التعقيد بحيث يخرج هذا ويدخل ذاك، من دون أن ينكشف أحد.. وحتى يصبح من الصعب على المشاهد أن يلاحق ما يحدث ولا كيف يحدث.. فما بالك بكتابة مواقف سوء فهم مركبة كلاسيكية كهذه أصبحت جزءا من تراث الكوميديا فى السينما العربية فى مصر بل فى المسرح أيضا ؟

ويبلغ «جبروت المهنة» حد الدفع بثقة شديدة بأطراف أخرى الى موقف معقد بما يكفى، بهدف توليد مزيد من الكوميديا .. ففجأة تصل كاميليا وهى تسأل كعادتها: «فين العقد.. أنا مستعجلة قوى؟» لأن المهراجا يطالبها بالعقد بعد أن نفذ صبره.. ثم اذا بالمهراجا نفسه يدخل مندفعا وهائجا شاهرا مسدسه .. ولكن لأن الفيلم فى النهاية هو لفريد الاطرش وسامية جمال.. فانه يجمد هذا الموقف مؤقتا حتى ينتهى عرض «بساط الريح» الذى يقدمان فيه فولكلور سوريا ولبنان وبغداد وتونس ومراكش قبل أن ينتهى المطاف بالمغنى كالعادة الى مصر التى يكتشف فيه أنه «مشتاق لوادى النيل» و.. «أنا لفيت كتير ولقيت.. البعد عليا يا مصر طويل»..

وبعد أن تضج الصالة بالتصفيق بعد هذه الجرعة المشبعة من الفنون العربية.. يكون الوقت قد حان لأن يلتقط المشاهد أنفاسه أخيرا بعد ما «انبسط» بما يكفى.. فتحل كل مشاكل سوء الفهم.. ويتصالح الجميع ويعود كل شىء الى نصابه الصحيح.. وتكتشف سامية جمال أنها ظلمت فريد الاطرش الذى لم يكذب عليها إلا لأنه يحبها باخلاص.. فلا تجد كاميليا بعد ما استردت العقد إلا أن تغرى اسماعيل ياسين بفتنتها التى رفعت درجة حرارته الى حد أنها أشعلت السيجارة - من وجهه.. فاشتعلت.. أما المهراجا نفسه الذى أثار كل تلك المشاكل .. فاتضح أنه نصاب وحرامى هارب من البوليس .. تصوروا ؟

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٧ - ١٩٩١/٣/٤.

« لن أعترف »
متعة البحث عن القاتل وعقابه !

على الرغم من أن المخرج كمال الشيخ هو من أهم الأسماء الكبيرة فى السينما العربية فى مصر اليوم وطوال الثلاثين سنة الماضية على الأقل.. إلا أنه من أقل المخرجين حظا فى الاهتمام النقدى.. ليس لعزوفه الشخصى عن الحديث عن أفلامه فقط .. وانما لأنه أيضا - وهو الأهم - اختار لنفسه نوعا من السينما، يميل اليه شخصيا ويحس أنه يبرع فيه، وهو نوع الأفلام القائمة على الحبكة الكثيرة والتوتر والتشويق.. وربما أبعده هذا - عن قصد أو عن غير قصد - عن المضمون الاجتماعى للفيلم - أو ما نسميه هكذا على الأقل - وهو المضمون الذى يثير اهتمام النقاد عادة ويضفى على المخرج بالتالى أهمية خاصة..

ولكن مما لا شك فيه أن كمال الشيخ اختار نوع السينما الذى يجيده فعلا على مستوى الحرفة أفضل من أى مخرج آخر.. وهو النوع القائم على التوتر والتشويق كما قلنا، والذى يحتاج الى مهارة تكنيكية عالية وسيطرة على الحركة والايقاع بالذات للاحتفاظ بغموض الأحداث واستثارة المشاهد للمتابعة حتى اللقطة الأخيرة، وهو الأسلوب الذى يفضله كمال الشيخ حتى عندما يتناول موضوعا أقرب الى النوع السياسى مثل «**على من نطلق الرصاص**».. وهو كذلك عندما تناول فى مرحلة سابقة موضوعا ذا خلفية قوية مثل «**اللص والكلاب**» لنجيب محفوظ .. لأنه يرى - أى كمال الشيخ - أن هذا القالب الأقرب الى البوليسى يمكن أن يستوعب أى مضمون سياسى أو اجتماعى عميق على الرغم من ذلك.. بل وربما يضيف اليه ايضا عنصر اثارة واهتمام للمشاهد أكثر من أى قالب سينمائى آخر ..

تأتى البراعة الحرفية لكمال الشيخ فى هذا النوع من الأفلام المثيرة التى تعتمد حبكة بوليسية غالبا، والتى من أهم عناصرها الحركة والايقاع، من خبرته الكبيرة الأولى فى بداية عمله السينمائى كمونتير.. فهو من مدرسة المونتاج نفسها فى استديو مصر التى تخرج منها صلاح أبو سيف .. وليست مصادفة اذن أن يصبح الاثنان بعد ذلك من أكثر المخرجين سيطرة حرفية.. لأن الفيلم بعد تصويره وعند اعداد مونتاجه يعاد إخراجه من جديد على «الموفيولا» كما يقولون.. ومن خلال السيطرة على الحركة تماما ودراستها واعادتها مرات ومرات واعادة ترتيبها وضبطها.. تصل الى ايقاعها الصحيح المطلوب.. وهى خبرة مهمة جدا لأى مخرج..

جارى كوبر وأحمد مظهر ..

فيلم كمال الشيخ **«لن اعترف»** الذى أخرجه عام ١٩٦١ هو نموذج لسيطرته على هذا النوع من الموضوعات على الرغم من الواقعة الشهيرة التى ارتبطت بهذا الفيلم فى ذلك الحين، حين بدأ عرضه فى اليوم نفسه مع فيلم امريكى آخر يتناول الموضوع نفسه بحذافيره، فتصور البعض كالعادة أن الفيلم المصرى مقتبس من الفيلم الامريكى وان من سوء حظه أنه عرض فى يوم واحد مع الأصل المقتبس منه.. مع أن هذه المصادفة نفسها تنفى عن الفيلم المصرى أن يكون منقولا - أو بالتعبير المهذب مقتبسا - من فيلم لم تشهده القاهرة كلها من قبل.. فمن أين جاء هذا الربط؟

كمال الشيخ نفسه يفسر هذا اللغز، حين يقول إن فكرة الفيلم تقدم بها للشركة المنتجة الممثل المعروف استفان روستى.. وهو شخصية ثرية جدا فى السينما العربية فى مصر، لم يتم الكشف عن أهميتها بعد فيما يبدو.. فهو المخرج الفعلى مثلا لأول فيلم روائى طويل وهو «**ليلى**» عام ١٩٢٧ بعد ما خدعت منتجته عزيزة أمير من مخرجة الافاق وداد عرفى.. وواضح اذن من رواية كمال الشيخ، أن استفان روستى كانت له علاقة أيضا بكتابة القصة والسيناريو وحتى زمن انتاج «لن اعترف» عام ١٩٦١ على الأقل.. ولكن من الظلم اتهامه باقتباس الفيلم الامريكى «**الحافة العارية**» الذى عرض مع الفيلم المصرى فى اليوم نفسه.. وهو فيلم أخرجه مايكل أندرسون ومثلت فيه ديبورا كير دور الزوجة الذى مثلته فاتن حمامة.. بينما لعب جارى كوبر دور الزوج الذى لعبه أحمد مظهر.. ولعب دور الشرير المبتز الممثل الألمانى الأصل

ايريك بورتمان ونظيره فى الفيلم المصرى صلاح منصور ..

الواقع أن كل ما يربط بين الفيلمين هو المصادفة البحتة التى جعلت استفان روستى - بحكم ثقافته الاوروبية بالطبع - يقتبس الفكرة من المصدر نفسه الذى قام عليه الفيلم الامريكى.. والغريب أنه رواية ألمانية بعنوان «القطار الأخير الى بابل».. ويؤكد كمال الشيخ أنه عندما عرضت عليه الفكرة، كان خالى الذهن تماما عن الفيلم الامريكى لزميله مايكل أندرسون.. بل ان الاعداد لفيلمه استغرق عامين لأسباب انتاجية ومتعلقة بكتابة السيناريو المأخوذ عن أصل ألمانى بحيث يناسب الواقع المصرى.. وهو أمر منطقى يتفق مع عرض الفيلمين فى القاهرة فى يوم واحد .. وربما كان هذا التوقيت نفسه هو ما أعطى هذه المصادفة كل أهميتها التى لفتت الأنظار فى حينها.. لأن واقعة اقتباس فيلم مصرى عن فيلم أجنبى تكاد تكون واقعة يومية مألوفة لا يمكن أن تدهش أحدا الى هذا الحد !

لكن الطريف الى أقصى حد هو ان تتكرر المصادفة نفسها التى تجمع بين **«لن اعترف»** المصرى و «الحافة العارية» الامريكى بعد ثلاثين سنة كاملة.. ففى يناير (كانون الثانى) ١٩٩١ عرض التليفزيون المصرى الفيلمين معا فى يوم واحد ايضا.. فبينما عرضت القناة الثانية الفيلم المصرى بعد ظهر أحد أيام السبت ضمن برامجها العادية.. كانت القناة الأولى تعرض الفيلم الامريكى فى سهرة اليوم نفسه فى برنامج «نادى السينما».. ولم يكن الأمر مقصودا بالطبع، لأنه لا شىء مقصودا فى الواقع فى كل برامج التليفزيون من الذين يختارون توقيت عرض هذا الفيلم أو ذاك.. ولم يكن غريبا أن يختار برنامج «نادى السينما» المخرج كمال الشيخ بالذات ليقدم الفيلم الامريكى ويعلق عليه.. فهذا كان مقصودا بالفعل لأن معدى البرنامج كانوا يعرفون أنه أخرج القصة نفسها فى فيلم مصرى فاختاروه ليقارن بين الفيلمين وليحكى عن مصادفة عرضهما فى يوم واحد من ثلاثين سنة.. ولكن ما لم يكن يعرفه الجميع - حتى كمال الشيخ نفسه - هو أن الفيلمين سيعاد عرضهما مرة أخرى فى يوم واحد، وكأن قدرا غريبا يربط بين فيلم مصرى وفيلم أمريكى مأخوذين معا عن قصة ألمانية واحدة.. والسبب بالطبع هو استفان روستى لمجرد أنه كان يعرف الألمانية فيما يبدو !

وتقودنا هذه المصادفات الغريبة الى المقارنة الفنية على الأقل بين **«لن اعترف»** كنموذج للحبكة البوليسية المثيرة عند كمال الشيخ.. والحبكة نفسها للقصة نفسها

فى فيلم امريكى.. وتسفر المقارنة بلا أدنى مبالغة عن أن قدرة كمال الشيخ لا تقل على أى مستوى عن منافسه.. بل تؤكد على أنه مخرج متمكن تكنيكيا الى أقصى حد فى هذا النوع الذى تخصص فيه من السينما .. وربما تفوق أيضا - بالنسبة لنا على الأقل - فى الطابع المصرى الذى أضافه الى حد كبير على قصة ألمانية.. حيث يأخذنا فى بداية خادعة الى ما يبدو سخرية لاذعة من الروتين الحكومى المألوف فى مصر الذى لا يزعج أحدا، على الرغم من أنه يعطل مصالح الناس العملية والحياتية، ولكنهم تعودوا عليه حتى أصبح نكتة متكررة..

ففى مشهد عبثى أقرب الى الكوميديا.. يناقش مسؤولو «مصلحة البريد» مشكلة سقوط حقيبة البريد من قطار ما واكتشافها بعد عدة أشهر.. والطبيعى أن تبدأ المصلحة فى ارسال الخطابات لأصحابها بعد كل هذه المدة، وبعد ما تعطلت مصالحهم التى قد تكون عاجلة.. ولكن المسألة كلها - لأن تأخر البريد أصبح عاديا جدا حتى من دون ضياعه فى حادث ما لأى قطار - تصبح مجرد موضوع صحافى طريف تكلف صحيفة «أخبار اليوم» عددا من محرريها باستقصائه مع هؤلاء الذين وصلت اليهم الخطابات متأخرة كل هذه المدة، والبحث عن الحكايات الطريفة أو المثيرة التى يمكن أن تكون نتجت عن ذلك .. فإذا بمعظم الحالات لم يحدث فيها شىء على الاطلاق !

القصة فى خطاب متأخر !

هذه البداية لفيلم لا يمكن أن تكون إلا مصرية .. حتى لو كانت خيوط القصة نفسها ألمانية أو امريكية بعد ذلك.. ولكن خطابا واحدا من الخطابات المتأخرة جدا يصبح موضوع فيلم «**لن اعترف**» بعد ذلك.. لأنه الخطاب الذى يقع مصادفة فى يد فاتن حمامة على الرغم من أنه كان معنونا لزوجها أحمد مظهر .. ولكن لأنه كان مسافرا حينذاك، فتحته من باب الفضول لتجد المفاجأة التى تنطلق منها الأحداث المتوترة بعد ذلك ..

فاتن حمامة فى «لن اعترف» هى فاتن فى كل الأفلام.. الزوجة المخلصة المثالية - آمال - التى تعيش حياة هانئة مع زوجها أحمد مظهر المهندس الشاب أحمد سيف الدين - الذى يدير مصنعا للنسيج.. وابنهما الصبى الجميل الذى أصبح الآن الممثل *الرجل* وجدى *العربى*.. ثم هناك أيضا شقيقها أحمد رمزى «فى دوره التقليدى» -

فتحي – الشاب الوسيم مفتول العضلات الذى لم نعرف له أى مهنة على الاطلاق فى هذا الفيلم من قريب أو بعيد.. ولكننا نراه على الرغم من ذلك يركب سيارة أنيقة نسمع أن ماركتها «رالى».. ويقيم فى شقة أنيقة أيضا فيها «البار المنزلى» التقليدى الذى يقف وراءه البطل عادة ويجرع كؤوس الويسكى، خصوصا عندما تكون معه صديقته – وهو اللفظ المهذب لصفة أخرى طبعا – وهى فى هذه الحالة شريفة ماهر التى كانت مطربة متوسطة حينذاك، وجربت السينما بضع مرات، أقلعت بعدها عن هذه العادة.. ونحن لا نعرف عنها شيئا أيضا فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها مع أحمد رمزى ، سوى أنه قال لها مرة أنه سيمر عليها فى «الصالة»، فنفهم أنها راقصة أو مغنية أو شيء من هذا القبيل.. ونفهم بالتالى أن هذه الشقة هى ما كان يسمى يوما ما «بالجرسونيرة».. وهى المكان الخاص الذى يلتقى فيه الرجل بصديقته، وكانت «ديكورا مهما» وشبه ثابت فى معظم الأفلام المصرية، قبل أن تصبح هناك مشكلة أن يعثر الرجل أصلا على أى سقف ينام تحته هو نفسه .. !

وأسرد كل هذه التفاصيل عن أحمد رمزى شقيق فاتن حمامة التى يحبها جدا ويهتم بها وبزوجها وابنها.. لأنها ستصبح هى مفتاح اللغز كله الذى يتكشف فى منتصف الفيلم.. فالخطاب الذى يصل باسم زوجها متأخرا جدا عن موعده... يكشف للزوجة الفاضلة الهانئة عن سر خطير يكاد يقلب حياتها رأسا على عقب وينسف بيتها الصغير السعيد من أساسه.. فهو خطاب تهديد من شخص مجهول يكشف عن سر ارتكاب زوجها جريمة قتل صراف المصنع الذى يعمل مديرا فيه، من أجل سرقة محتويات الخزانة والتهديد بابلاغ البوليس أن لم يتقاسم معه المبلغ المسروق باعتباره شاهد عيان على الجريمة..

وعلى الرغم من أن الزوجة تذهلها الصدمة المفاجئة إلا أنها تتماسك حتى يعود زوجها من السفر سعيدا لاهيا لا تبدو عليه دلائل ارتكاب أية جريمة.. وهى موقنة فعلا من أنه لا يمكن أن يقدم على شيء كهذا.. ولكنها سرعان ما تتلقى مكالمة تليفونية من مرسل الخطاب المجهول يؤكد فيها تهديده مرة أخرى.. وهنا نعرف لأول مرة أنه صلاح منصور الذى تخصص فى أداء أدوار الشر والابتزاز ببراعة، وكان تكوينه الشكلى يساعده على ذلك.. ويحرص الفيلم على أن نراه يجرى هذه المكالمة التليفونية من «بار» لنتأكد أكثر من أنه رجل فاسد ومبتز.. وهو يعطى مهلة للزوجة لكى يدبر زوجها أموره، ويعطيه نصيبه من المبلغ المسروق بعد ما أرسل له خطابا

ولم يتلق أى رد.. من دون أن يعرف بالطبع بمسألة تأخر الخطابات بعد حادثة القطار..

من الطبيعى أن تتأكد شكوك فاتن فى زوجها أحمد مظهر بعد اصرار صلاح منصور على الاتهام .. وتبدأ فى تقليب الأمر فى ذهنها فتتذكر فى «فلاش باك» واقعة سابقة حينما قال لها زوجها : أنه ضارب فى البورصة بألف جنيه وخسرها – وكان مبلغا كبيرا حينذاك – وتتذكر أيضا نص كلماته التى تقول : «لازم احصل على الالف جنيه بأى ثمن.. حتى لو سرقت أو قتلت».. ثم اذا به يعود بعد يومين متهللا لأنه كسب فى البورصة مرة أخرى وأصبح ثريا.. فهل كان هذا غطاء لارتكابه جريمة القتل وسرقة خزينة المصنع ؟

يلعب الفيلم على عنصر الشك هذا باتقان، والزوجة لا تقوى على مواجهة زوجها بخطاب التهديد.. ثم تتمالك نفسها أخيرا وتواجهه به، فينكر انكارا تاما، ولكنها لا تصدقه وتتحول حياتهما الى جحيم تمزقه كوابيس الليل..

ويستدعى الزوج للشهادة فى المحكمة على الجريمة .. فيدلى بما رآه من وجهة نظره.. فلقد سمع بالجريمة فعلا ورأى سيارة تنطلق من المصنع هاربة لم يستطع اللحاق بها.. وعندما عاد الى الصراف القتيل قال له وهو يلفظ أنفاسه: أن السعدنى أحد عمال المصنع هو قاتله .. ولكن السعدنى هذا يصرخ وهو فى قفص الاتهام بأنه برىء..

وهنا تتأكد شبهاتنا نحن أيضا فى أن أحمد مظهر هو القاتل فعلا، ولكنه يلصق التهمة بالسعدنى لكى يفلت هو من جريمته.. خصوصا عندما يتسلل صلاح منصور الى فاتن حمامة ويحكى لها فى «فلاش باك» آخر أنه – وكان أحد عمال المصنع – عندما وصل الى الصراف القتيل وهو يلفظ أنفاسه كان قد رأى عن بعد زوجها وهو يقتله.. فتتأكد شكوك الزوجة وتحاول انقاذ زوجها وسعادتها الزوجية كلها بتدبير مبلغ العشرة آلاف جنيه الذى يطلبه صلاح منصور ثمنا لسكوته.. وهنا لا تجد من تلجأ اليه فى محنتها هذه سوى أخيها أحمد رمزى، الذى يطمئنها الى أن تترك له هو هذا الموضوع لتسويته..

الكشف عن السر مبكرا ..

وبدءا من هذه اللحظة تتصاعد الأحداث أكثر نحو التوتر والاثارة المتواصلة التى

يجيدها كمال الشيخ ويسيطر باحكام على ايقاعها اللاهث.. فالشاب العابث أحمد رمزى تدفعه شهامته الى نجدة أخته التى يحبها وهو يراها فى هذه المحنة.. فيذهب الى الشرير المبتز صلاح منصور فى حجرته الحقيرة فوق سطح أحد البيوت.. ويفاوضه فى البداية وباللين عن ارجاء دفع المبلغ المطلوب لحين تأمينه.. ولكنه يتشدد كعادة الانذال من هذا النوع طبعا.. خصوصا وهو يملك الدليل الدامغ على شخصية القاتل.. وهو رقم سيارته التى هرب بها من المصنع بعد ارتكاب الجريمة.. وهنا تكتمل الاثارة الحرفية عند كمال الشيخ بمجرد حركة كاميرا بسيطة .. أحمد رمزى ينزل محبطا من حجرة صلاح منصور الى الشارع.. يركب سيارته.. تهبط الكاميرا الى رقم السيارة فى الخلف فنجده الرقم نفسه الذى ذكره صلاح منصور لتوه وهدد بابلاغه للبوليس.. فندرك من دون أى سفسطة وبمجرد تصرف سينمائى عابر، أن أحمد رمزى هو القاتل..

بهذا يكشف كمال الشيخ عن السر فى منتصف الفيلم بينما يحتفظ به الفيلم الامريكى الى النهاية.. ولكن المهمة فى الفيلم المصرى تصبح أصعب على عكس ما قد يتصور البعض .. لأنك فى بناء الفيلم البوليسى بالذات تظل مشوقا لمتابعة الأحداث الى أن تعرف الفاعل من خلال لغز بعد لغز.. ولكنك لو كشفت عنه فى منتصف الفيلم قد تكون قد كشفت فى الواقع عن كل أوراقك.. أو عن الورقة المهمة على الأقل.. فكيف ستحتفظ بجمهورك فيما تبقى من الفيلم بعد ذلك ؟

ولكن كمال الشيخ يبرع فى ربطنا بالاحداث حتى بعد ما يكشف عن السر الأساسى فى الحبكة البوليسية.. وهو : من القاتل ؟ حين يدفع بمزيد من التوتر من حدث الى حدث وبشكل منطقى ليس مفتعلا .. فنحن نكشف شيئا فشيئا عن المعدن الطيب لأحمد رمزى.. فهو لم يندفع الى جريمة قتل الصراف الا مضطرا، بعد ما هدده بكشف سرقته للخزينة التى حرضته عليها عشيقته المنحرفة لكى ينفق عليها.. ولأنه كما يعترف لأخته فى نهاية الفيلم كان مجرد شاب طيب ولكنه فقير أراد أن يحقق الثراء مرة واحد.. ومن خلال تردده على المصنع الذى يديره زوج شقيقته أحمد مظهر دبر السرقة التى شجعته عليها وشاركته فى تنفيذها شريفة ماهر، والتى انتهت من دون أن يقصد الى القتل.. ولكن الصاق التهمة بزوج الشقيقة التى تهددت حياتها كلها بالدمار – وقد رأينا كيف كانت علاقته بها وبابنها وثيقة – أيقظ ضميره ودفعه لحل الاشكال مع صلاح منصور الذى يرفض قبول جزء من الاتاوة موقتا ..

قد تكون المبالغة غير المنطقية هى قتل أحمد رمزى لصلاح منصور أيضا بعد مشاجرة خاطفة ثم تصعيدها وتضخيمها بسرعة، بحيث تنتهى بموت صلاح منصور بعد هروب أحمد رمزى وبمجرد وصول فاتن حمامة فى اللحظة نفسها وهى تحمل له صندوق مصاغها ثمنا لسكوته عن زوجها.. ليلعب الفيلم بعد ذلك على اتهام الزوج بالطبع بالجريمة الجديدة.. وهكذا تتعقبه خطوط الفيلم أكثر.. لأن أهم خصائص هذا النوع من الأفلام البوليسية أو الغامضة أو القائمة على تحقيق جريمة ما.. هو اضفاء المزيد من التشابك والغموض وتوزيع الشبهات على أكبر عدد من الشخصيات لتزداد حيرة المشاهد بينها.. وليدخل الفيلم نفسه مع هذا المشاهد مباراة ذكاء متواصلة، وهى التى تبقى التوتر والتشويق حتى المشهد الأخير..

ان فاتن حمامة ترفض الكلام حتى تنفى تهمة قتل صلاح منصور عن نفسها.. لأنها تتصور بالطبع أن زوجها هو الذى قتله وهى تريد أن تتستر عليه.. وعندما تمرض ويودعونها مستشفى السجن يستيقظ ضمير شقيقها أحمد رمزى.. فيذهب اليها فى المستشفى ليودعها وقد قرر شيئا.. أنه يحكى لها قصة شاب طائش ولكنه طيب القلب.. دفعته أهواؤه الى الجريمة بهدف الثراء وتحقيق ما يحلم به.. ولكنه ليس شريرا ولا سيئا الى هذا الحد.. ولذلك قرر أن يعترف .. وفى هذا المشهد العاطفى القوى بين أخ وأخته.. لا يصرح أحمد رمزى لفاتن حمامة بأنه يقصد نفسه.. ولكنها تفهم، وتبكى من أجله وهو ذاهب لازاحة السر الثقيل عن صدره لكى يبرىء أخته والجميع.. وهنا عندما ينزاح السر فى النهاية يكون الفيلم البوليسى قد حقق أغراضه.. القلق والتوتر والاثارة طوال الوقت.. ثم راحة التقاط الأنفاس فى النهاية لأن المجرم أخذ عقابه.. ولأنه ليس نحن .

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٦٠ - ٢٥/٢/١٩٩١.

« شمشون ولبلب »
كوميديا بلهاء بخلفية سياسية !

على الرغم من أنه لم يلمع كثيرا بين الأسماء المهمة – أو التى يعتبرونها كذلك – بين ممثلى السينما الكبار.. إلا أن سراج منير كان موجودا دائما وبقوة من خلال طابعه الخاص والمميز فى الأداء الرصين، وربما الأهم من ذلك من خلال تكوينه الجسمانى الفارع والمهيب الذى فرض عليه، فيما اعتقد ، شخصية خاصة للرجل الضخم أو الكبير أو المهم، وهى الشخصية التى لعبها فى معظم أفلامه، وفيها يميل غالبا الى الحزم والشدة والتصلب، لأن هذا هو التصور الشكلى الساذج للرجل الضخم جسديا.. بينما نعرف من الواقع الحى أن مثل هذه الشخصيات غالبا ما تكون على العكس، مليئة بالمشاعر الانسانية الرقيقة، وربما السلوك الطفولى أحيانا.. بل وحتى السلوك الكوميدى الذى يؤكده التناقض بين الكيان الضخم للرجل وعفويته فى التصرف المضحك أو فى التفكير الساذج. كما كانت الحال مثلا مع حسن فايق..

ولكن سراج منير كان نموذجا مميزا مختلفا بالتأكيد عن حسن فايق فى مجال الكوميديا.. بل وعن التكوينات الضخمة الأخرى فى مجال الشر مثل رياض القصبجى مثلا.. فكان أكثر قدرة على التنوع فى أداء كل الشخصيات الانسانية، ولكن مع هذا الانحياز الواضح من المخرجين لأن يضيفوا اليه لمسة تصلب أو تشدد كنا نحس أنه يمثلها .. بينما يكون على طبيعته وبلا تكلف فى الأداء الكوميدى.. ربما لأنه بدأ ممثل مسرح أولا، وفى فرقة الريحانى بالذات لبعض الوقت.. ولكن المقومات الجسدية للممثل تفرض نفسها عليه بالتأكيد، فلا يستطيع منها فكاكا.. والتكوين الضخم لسراج منير جعلهم يختارونه لادوار الأبطال أو العمالقة مثل عنترة بن شداد

فى «**عنتر وعبلة**» أمام كوكا والذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٤٥.. ثم اختاره عز الدين ذو الفقار لدور «**أبو زيد الهلالى**» فى فيلم يحمل الاسم نفسه عام ١٩٤٧ أمام فاتن حمامة، ثم لم يجد كامل التلمسانى بأسا من أن يجعله «شمشون الجبار» أيضا أمام الراقصة هاجر حمدى – فى دور دليلة طبعا – عام ١٩٤٨.. أما نجاح فيلم «**عنتر وعبلة**» فقد أغرى صلاح أبو سيف ، فى بداية عمله كمخرج يجرب عدة أساليب، بأن يعيد تقديم سراج منير وكوكا فى «مغامرات عنتر وعبلة» فى العام نفسه..

توم وجيرى .. أو سراج منير وشكوكو

وارتباط سراج منير بأدوار البطل أو المقاتل العملاق المتين البنية أغرى المخرج المجرى الأصل سيف الدين شوكت بالسخرية من فكرة «البطل» بهذا المفهوم الشكلى أو الجسمانى.. فهو فى فيلم «**شمشون ولبلب**» الذى أخرجه عام ١٩٥٢ أراد أن يعكس هذه الفكرة بشكل ما .. فاذا كان سراج منير هو شمشون العملاق ضخم الجثة، فانه يضع فى مواجهته شكوكو أو «لبلب» الذى لا يتميز بأية قوة جسمانية، ولكنه يستطيع بمجرد استخدام العقل والحيلة والشجاعة أن يهزمه ويسخر منه ويجعله أضحوكة الجميع.. وهى فكرة أفلام الصور المتحركة «توم وجيرى» أى القط الضخم الذى يتمكن منه دائما الفأر الصغير الحجم بواسطة دهائه، وأن كنت لا أظن أن هذه الفكرة كانت فى ذهن سيف الدين شوكت وهو يصنع فيلمه «شمشون ولبلب» بقدر ما كان يريد أن يصنع فقط كوميديا سينمائية عن التناقض الشكلى أو الجسمانى بين سراج منير وشكوكو.. وكيف أن الصغير يمكن أن يهزم الضخم !

وفى الحارة التقليدية فى الحى الشعبى القاهرى، يدور الصراع بين شمشون ولبلب على مستويين.. فالاثنان يتنافسان أولا على حب «لوزة» وهى حسناء الحارة التقليدية أيضا التى تدور حولها المعارك عادة بين البطل والشرير.. وهى فى هذا الفيلم المطربة حورية حسن، التى كانت لها بعض المحاولات السينمائية عندما كان الغناء جواز المرور المضمون الى التمثيل.. ثم هى ابنة عبد الوارث عسر صانع الأحذية الجشع ومحرك الشر فى هذا الفيلم .. فهو بعد ما اتفق مع «لبلب» أو شكوكو صاحب المطعم الشعبى على تزويجه من ابنته مقابل دفع جنيه كل شهر كمقدم للصداق.. يعود فيرضخ لاغراءات سراج منير صاحب المطعم الآخر المنافس

ولكن الأكثر ثراء.. وبينما الأب الجشع يريد المتاجرة فى ابنته الحسناء ويزايد على من يدفع أكثر.. نجد الفتاة نفسها، تحب شكوكو ابن البلد المفلس ولكن «الجدع» والشهم الخفيف الدم.. وهى الشخصية التى كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرفيين وأبناء البلد فى تلك الأيام، فكانوا يجدون أنفسهم فيه كبطل شعبى يبرع فى الوقت نفسه فى نوع من أنواع الغناء «البلدى» الساخن اللاذع الذى تخصص فيه، وكان يثير الآهات فى صالة السينما وهو يسخر من كل شىء..

هذه المنافسة فى الحب بين شمشون ولبلب.. أدت الى منافسة أخرى على جذب الزبائن لمطعم كل منهما.. فسراج منير الذى يريد أن يسحق شكوكو فى الحب والعمل معا.. يضاعف من كمية الأكل التى يقدمها لزبائنه.. فينصح عبد الفتاح القصرى صديقه شكوكو بأن يبيع أرخص .. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تعبيرا سينمائيا طريفا، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم الى ذاك بتسريع السرعة.. فلا تكاد الأطباق توضع أمامهم حتى يفرغوا من التهامها بشراهة.. والفيلم فى معظمه قائم على الحركة والايقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبيا عن كثير من مخرجي تلك الفترة ..

تنتهى المنافسة بين مطعم شمشون الجبار – المفترى فعلا – والذى هو سراج منير القوى والعدوانى، ومطعم «لبلب» الذى هو شكوكو الطيب العاجز عن المقاومة، بأن يحطم شمشون مطعم لبلب ويطرده من الحى كله.. وبينما يفكر لبلب فى الاستسلام فعلا وفى أن يترك حبه وعمله وكل شىء، ينصحه أصدقاؤه وجيرانه بالبقاء والمقاومة.. وتغنى له حبيبته لوزة : «يامعزلين من حينا.. يخونكو عيشنا وملحنا » ؟

وهنا يصبح من العار طبعا أن يهرب لبلب من المعركة ويخذل حبيبته وأصدقاءه خصوصا اذا كان على رأسهم عبد الفتاح القصرى.. فيقرر البقاء فعلا والتصدى لشمشون أيا كان جبروته.. وفى مناقشة استفزازية حامية بينهما، لا ندرى كيف يتطور الأمر الى حد الرهان على أن لبلب الصعلوك سوف يصفع شمشون الجبار المفترى سبع صفعات خلال سبعة أيام فقط .. أى بمعدل صفعة كل يوم ..

ومن هذه الفكرة الغريبة، التى لا ندرى كيف يمكن أن تطرأ على بال كاتب سيناريو، تنطلق أحداث الفيلم كله بعد ذلك.. فالرهان كان أمام أهل الحى كلهم.. وهو يبدو رهانا مستحيلا حتى أن سراج منير يستخف بالأمر كله ويتعهد أمام

الجميع بأنه لو نجح شكوكو فى هذا الوهم الخرافى الذى يتشدق به – وهو أن يصفعه سبع صفعات فى سبعة أيام – فسوف يتنازل له عن المطعم أو الكازينو الذى يملكه .. بل وعن «لوزة» التى ينافسه على الزواج منها أيضا ..

الجماهير للزفة

الفكرة تعكس سذاجة أفلام تلك الأيام.. ولكنها تعكس فى الوقت نفسه طيبة وبراءة هؤلاء الناس، وقدرتهم على صياغة الضحكات من أكثر الأشياء بساطة، وفى عصر كان يبدو خاليا من المتاعب الحقيقية ووجع الدماغ، بالنسبة للسينما العربية فى مصر على الأقل .. لأنه فى عام انتاج هذا الفيلم كان هناك من المتاعب والمشاكل المتراكمة على صدر المجتمع المصرى ما أدى الى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ نفسها.. ولكن لا شمشون ولا لبلب كانت لهما علاقة بأى شىء سوى صراعهما على الزواج من حورية حسن !

أحداث الفيلم كلها تتحول الى هذا السباق الرهيب بين شمشون الضخم القادر الذى يحاول أن يحمى كرامته فى الحى، بل ومصالحه كلها.. ولبلب الضعيف الاعزل من أى سلاح، الذى تعهد فى لحظة طيش بأن يمرغ هيبة خصمه فى التراب، وهو ما يبدو مستحيلا بأى منطق.. ولكن الغريب أن شكوكو ينجح فعلا فى أن يحقق ما تعهد به، وعلى الرغم من كل احتياطيات سراج منير لمنع الكارثة التى تتفاقم يوما بعد يوم.. ويتحقق عنصر الاثارة والتشويق من متابعة المشاهد للوسيلة التى تتم بها الصفعة كل يوم.. والحيلة التى يلجأ اليها شكوكو لصفع سراج منير حتى لو لجأ للاحتماء فى قسم البوليس.. ويزداد التوتر بتوالى الأيام واقتراب المهلة من نهايتها ونحن نتابع : هل سينجح لبلب فعلا فى اتمام الرهان فى موعده والفوز بقلب «لوزة» وممتلكات شمشون؟.. وكما فى أساطير ديفيد وجوليات وتوم وجيرى فنحن نتعاطف مع الضعيف أو الصغير.. وهو هنا شكوكو طبعا.. بل أننا نحس بمتعة فائقة كلما هبطت كفه بالصفعة المدوية على وجه سراج منير.. ومعنا أهل الحى كله الذين يقدمهم الفيلم بشكل ظريف جدا.. فمنذ أن بدأت هذه الحكاية ولا حديث لهم إلا هذا الرهان المستحيل التى يتعاطفون فيه تماما مع شكوكو.. وبعد كل صفعة وبشكل منضبط ومنتظم تمام.. يجعلهم المخرج سيف الدين شوكت يخرجون فى «زفة» تعزف فيها «فرقة حسب الله» التقليدية ألحانها المرحة، بينما يتقدمها رجال الحارة بثيابهم

التقليدية أيضا.. الجلباب و«اللاسة» والعصا التى يطوحون بها فى الهواء.. وهو مشهد متكرر فى السينما العربية فى مصر كلها. اعترف بأنه كان يصيبنى بالدهشة دائما من خلال سؤالين محيرين : فكيف كان أهل الحارة المصرية فى أى فيلم وكأنهم جميعا من المتعطلين الذين لا يشغلهم شىء اطلاقا سوى متابعة قصة البطل مع البطلة لكى يرقصوا هذه الرقصة نفسها فى أى زفة، أو يتعاركون بالكراسى التى يضربونها فى «الكلوبات» أحيانا، أو يتطوحون طربا وانتشاء حول راقصة أو مغنية ؟.. والسؤال الثانى هو : لماذا يبدون جميعا بملابسهم وأشكالهم الغريبة كأنهم تجار مخدرات .. أو فى أحسن الحالات مدمنوها ؟ ..

ولكن بغض النظر عن هذه الأسئلة.. فان أهالى الحارة فى فيلم «**شمشون ولبلب**» لم يكن لهم عمل طوال الفيلم سوى الفرجة من بعيد على صراع الرجلين.. ثم التعقيب على الأحداث .. ثم الرقص بالعصى فى «زفة حسب الله» بعد نجاح لبلب فى كل صفعة .. ولكن واحدا منهم لم يحاول أبدا التصدى لجبروت شمشون نفسه أو حتى مساعدة لبلب المسكين فى ذلك.. بل أنهم تركوا له وحده هذه المهمة واكتفوا بالمراقبة من بعد، ومن دون تدخل بأى سبيل سوى التهليل والفرح الشديد.. وأعتقد أن هذا شىء حقيقى تماما يفسر أشياء أكبر بكثير حتى على المستوى التاريخى أو السياسى.. فلقد كان هناك بالتأكيد «شمشون» ما دائما .. ولكن حتى لو تصادف أن تصدى له أى «لبلب» فى لحظة حماقة.. فان الجميع يشاهدون من بعيد.. فاذا ما تصادف أيضا أن فاز «لبلب» هذا .. فان هؤلاء جميعهم يسيرون فى الزفة على موسيقى حسب الله !

انتصار الدهاء على القوة !

ولا يكون مهما بعد ذلك كيف تمكن شكوكو من ضرب سراج منير.. فهناك حيلة جديدة كل يوم تؤكد أن الدهاء يغلب القوة الغاشمة.. فأول يوم تنكر شكوكو فى زى «اراجوز» ، وصفع خصمه ولاذ بالفرار.. وفى اليوم التالى تنكر مع صديقه الطبيب عبد الفتاح القصرى فى زى طبيب الأسنان اليونانى «كوفتاراكوس» – والاسم مقتبس من «الكفتة» كما هو واضح – الذى يعالج أسنان سراج منير ويصفعه، وفى اليوم الثالث يتقدم الاثنان الى مباراة رفع أثقال تتم فيها الصفعة.. بل أننا نكتشف فجأة أن سراج منير متزوج من راقصة اسمها انيسة من دون أن يخبرنا أحد بذلك

حتى تلك اللحظة، ويتمكن شكوكو من التنكر فى ملابس أنيسة هذه ليصفع زوجها الصفعة الرابعة.. فاذا بسراج منير يطلق زوجته أنيسة الحقيقية، مع أن السيدة لا ذنب لها.. ولذلك فهى تتحد مع حورية حسن ضده لتحميها من الزواج المفروض عليها بحكم جشع أبيها.. ثم يتذكر سيف الدين شوكت فجأة «ضمير الحارة».. وهو متسول عجوز يظهر بعد الصفعة الرابعة ليؤكد أمام الكاميرا : «الناصر هو الله.. والغالب هو الله.. ولا ينغلب من اتكل على الله»!.. وهو استغلال للمعنى الدينى لم يكن ممكنا اغفاله فى صراع يقف فيه الله الى جانب الضعيف فى وجه أعتى القوى..

ولا يملك سراج منير بالطبع إلا أن يلجأ للتحايل غير الشريف لكى يحمى نفسه من الصفعة الخامسة.. فهو يكلف ثلاثة بلطجية أشداء مأجورين بخطف شكوكو، وحبسه فى حظيرة حيوانات حتى ينتهى اليوم الخامس فيخسر الرهان.. فصانعو الأفلام فى تلك الأيام لم يكن يحكمهم منطق محدد ومفهوم غير اشباع المشاهد بكل ما يمكن أن يرضيه.. فان الفيلم وهو يكاد يقترب من نهايته يتذكر فجأة أيضا – وهى المرة الثالثة – ان شكوكو هو مطرب أو مونولوجيست شعبى ذائع الصيت.. ولا يصح بالتالى أن يمضى فيلم من بطولته هكذا من دون أن يغنى .. ولكن الغريب أن يختاروا له موقف حبسه فى حظيرة الحيوانات بالذات لكى يغنى فيه.. تاركين كل فرص الغناء السابقة بما فيها حبه لحورية حسن مثلا.. ولكننا نسمعه فجأة يغنى شاكيا همه للحيوانات بهذه الكلمات الغريبة :

«خليكو شاهدين يابهايم..
على غدر البنى ادمين..
اخلاصكم انتم دايم..
انما دوكهم خاينين » !

فالمرارة وصلت بشكوكو الى حد تفضيل أخلاقيات الحيوانات على الادميين.. ولكن أغرب ما فى الأمر، أنه بعد أن ينتهى اليوم ويطلق خاطفوه سراحه من دون أن يتمكن من تنفيذ الصفعة الخامسة.. يفاجىء أصدقاءه فى الحارة بأنه قد نفذها فعلا وفى موعدها.. ثم يبدأ فى حكايتها لهم ، فتكون هى الصفعة الوحيدة التى نراها فى «فلاش باك»، وهو نوع من التنويع الطريف فى بناء السيناريو.. ثم تصل هذه الطرافة الى قمتها حين يعجز سراج منير عن مقاومة هذا الصعلوك الضعيف الذى يتمكن منه فى كل مرة.. فيقترح عليه عبد الوارث عسر – شرير الفيلم – أن يحتمى

بآخر مكان يمكن أن يصل اليه شكوكو : السجن ..

وفى مشهد ظريف يتحايل سراج منير لارتكاب أى جريمة تؤدى به الى السجن حتى ينتهى اليوم السادس بعيدا عن شكوكو.. وفى الطريق يسرق محفظة رجل عابر ويطلب منه أن يستدعى البوليس ليذهب به الى القسم.. ولكن الرجل يعترف بأنه هو شخصيا لص وسرق هذه المحفظة من رجل ثالث، ثم يفر هاربا.. فلا يجد سراج منير بدا من الذهاب بنفسه الى البوليس للاعتراف بقتل زوجته - كذبا طبعا - حيث يضعونه فى الحجز، ولكن شكوكو يصل اليه أيضا بحيلة ما ويصفعه وكأنه قدر لا فكاك منه ..

الخلفية السياسية

قبل الصفعة السابعة والأخيرة يتعرض الفيلم أيضا للأحداث السياسية التى كانت تجرى فى مصر حينذاك، وكعادة الأفلام المصرية فى القفز على «العناوين» التى تهم الناس.. فقبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا قد ألغت معاهدة ١٩٣٦ وبدأت الضغط على انجلترا من أجل اجلاء قوات احتلالها من منطقة قنال السويس.. وهنا يتحول الصراع بين شمشون ولبلب الى ما يشبه ذلك.. فنحن نرى عبد الوارث عسر يعرض «الهدنة والمفاوضات» بين الخصمين بهدف عقد اتفاقية أو معاهدة لوقف معركة الصفعات المستمرة .. ودفع خمسين جنيها «كتعويضات» من شمشون الى لبلب.. وهى التعبيرات السياسية نفسها التى كانت متداولة فى عناوين الصحف حينذاك.. وتتردد عبارات «الكنال» - أى قناة السويس - و«الارصدة».. و«التوقيع بالأحرف الأولى» فى المحاولات التى تجرى لانهاء الخلاف بين سراج منير وشكوكو الذى يشترط لكى يمتنع عن الصفعة السابعة والأخيرة أن يسلم خصمه بالهزيمة ويترك الحى كله.. ويهتف قائلا بلغة التظاهرات قبل ثورة يوليو ضد الاحتلال الانجليزى: «لا مفاوضة إلا بعد العزال» أى «الجلاء».. و«إما الجلاء وإما القلم السبعاء».. ولكن تفشل كل هذه المفاوضات ويصبح لا مفر من هذا «القلم السبعاء».. الذى تصل جرأة سيف الدين شوكت السينمائية أن يجعله يتم فى طائرة لجأ اليها سراج منير لكى يختفى فى السماء من شكوكو، فاذا به - ولا ندرى كيف طبعا - هو الذى يقود الطائرة.. أى شكوكو.. ولكى يتمكن طبعا من الصفعة السابعة ! . أما كيف تنكر فى زى الطيار.. وكيف قاد الطائرة وقام بكل

هذه الحركات البهلوانية.. فلأن المخرج سيف الدين شوكت وضع أمامه كتاب : «كيف تهبط بالطائرة».. وشكوكو قرأ الكتاب.. وهبط بالطائرة فعلا .. بعد ما نفذ تهديده لسراج منير وكسب الرهان وهزم بعقله وشجاعته العملاق الاحمق ليؤكد مقولة الفيلم «ان القوة مش فى الجسم».. وهو الآن يستحق الفوز «بلوزة» والزواج منها والعيش فى تبات ونبات.. والشىء المؤكد أن أهل الحارة الذين يشبهون جميعا تجار المخدرات سيخرجون ليرقصوا بالعصى أمام «مزيكة حسب الله» كما يفعلون دائما.. فهذا هو كل دورهم فى الأفلام !

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٦١ - ١٩٩١/٤/٨.

النموذج الأول للواقعية فى السينما العربية
« العزيمــــة »
مغامرة الخروج من قصر الباشا !

« **العزيمة** » فيلم سينمائى عرض قبل نصف قرن ، لكنه لم يزل حيا، فهو من جهة نموذج للسينما الواقعية، وهو الفيلم الأول الذى نزل من القصور الى الحوارى والأزقة، وأخيرا إنه تاريخ لواقع اجتماعى وسياسى وعاطفى واقتصادى كان سائدا فى حينه.

كنا ومازلنا نتحدث كثيرا عن فيلم «العزيمة» باعتباره أول فيلم مصرى واقعى.. والسنوات تمر ونحن لا ندرك أنه قد مرت خمسون سنة كاملة – أى نصف قرن – بل وأكثر، على هذا الفيلم الذى صنع عام ١٩٣٩ وما زال تحفة كلاسيكية جميلة قابلة للمشاهدة اليوم وغدا وبعد غد، لفرط ما هو بسيط وصادق وفيه لمسة ما من البراءة.. بل ويمكن القول أيضا.. من البكارة، التى تجعل الأفلام تعيش حتى بعد ما يموت البشر.. ومع ذلك فعلى المستوى الفنى والموضوعى كانت قيمة «العزيمة» فى حينه، وربما الآن أيضا، أنه كان منذ أن بدأت أفلامنا عام ١٩٢٧ بفيلم «**ليلى**» الشهير .. أول خروج جرىء على تقاليد سينما الصالونات والقصور وأحلام بنت الباشا الوهمية – وإن لم يتخلص تماما وكما سوف نرى من التأثر بنفوذ الباشوات – ليقدم حارة مصرية حقيقية .

الحب فى بير السلم ..

ويبدأ «العزيمة» بالاستعراض العبقرى للحارة مع مولد الصباح ذات يوم لا يختلف عن أى يوم آخر .. فبحركة كاميرا واحدة من اليمين الى اليسار، نمر على

كل مفردات الديكور، لا لنتعرف على ملامح الدكاكين والبيوت فقط ، وانما على تركيب الشخصيات ومشاكلها وعلاقاتها بأكثر الأساليب تركيزا ..

الأسطى حنفى الحلاق هو والد محمد أفندى الذى حصل على الشهادة المتوسطة التى تجعله «افندى».. والشهادة واللقب فى تلك الأيام كانت حدثا مهما فى حارة كهذه.. والمعلم عاشور صاحب الفرن البلدى الذى لا يتوقف عن السكر، هو والد فاطمة ، فتاة الحارة الحسناء التى تحب محمد افندى وتحلم بالزواج منه، بينما المعلم (العتر) الجزار الفظ هو «العزول» الذى يطمع فيها، ملوحا بفلوسه الجاهزة، ومحمد افندى هذا قد يكون متعلما حقا، ويحمل شهادة، ولكن من أين يفتح بيتا، وهو نفسه ما زال يبحث عن وظيفة.. وفى دورة ازمة اقتصادية تمسك بزمام الناس ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم كله، هى التى مهدت بالفعل لقيام الحرب العالمية الثانية فى السنة نفسها لانتاج «العزيمة» ١٩٣٩..

وازمة محمد حنفى - حسين صدقى - فى العثور على وظيفة ما، بعد حصوله على شهادة ليستطيع أن يبدأ حياته ويتزوج من فاطمة، هى أزمة ملايين الشبان فى تلك الفترة، وهى محور الفيلم كله فى الوقت نفسه.. ولكن فى مواجهة محمد حنفى هناك أبناء الأثرياء الذين لا يعانون من أى مشكلة. ومنهم عدلى - أنور وجدى - صديق محمد وزميل دراسته.. ابن الباشا الذى يقضى سهراته يلعب الورق فى المنتديات الفخمة مع أصدقائه الآخرين أبناء الأثرياء، وسوف نكتشف بينهم عبد السلام النابلسى فى أحد أدواره المبكرة كمجرد كومبارس..

وكمال سليم يرسم التناقض الحاد بين محمد ابن الحارة، وعدلى ابن الطبقة الارستقراطية ليقصد به تناقضا أوسع وأعمق بين طبقتين كاملتين، وعالمين مختلفين تماما من حيث نوعية المشاكل وأساليب الحياة .. ولذلك فان محمد حنفى عندما يقترح بحسن نية على صديقه عدلى ابن الباشا فكرة افتتاح مكتب اعمال وتصدير، يساهم فيه محمد بخبرته وعدلى برأس ماله.. فانه لا يلقى منه أى اهتمام..

هذه هى الخلفية المادية القاسية لقصة حب جميلة وبريئة بين محمد وفاطمة، تصبح ساذجة جدا وغير منطقية فى مثل هذه الظروف .. لأنها لابد من أن تنهزم ..

فى الجو الشعبى الروحانى الجميل لليالى شهر رمضان، والأطفال يمرحون بالفوانيس فى الشوارع بنداء «وحوى ياوحوى» الذى لا يعرف أحد معناه!. يختلس محمد أفندى الفرصة لحظات يجلسها على سلم البيت مع فاطمة ، وأقصى ما يمكن

اختطافه منها فى تلك الأيام، قبلة على الخد تحاول أن تمنعها فاطمة، وهى تريدها بالطبع، فتقول فى هلع مصطنع : حد يشوفنا ياسى محمد؟ ولكن الشاب الملهوف يناضل باستماتة : استنى بس .. مافيش حد.. مالك خوافة كده؟ ثم ينتزع القبلة عنوة فتتملص فاطمة قائلة : لا .. لا .. يامصيبتى .. أنت اتجننت ؟ .. ازاى تعمل كده ؟

هذا المشهد الكلاسيكى للحب «تحت السلم» هو مشهد مصرى مائة فى المائة، مر بصبانا أو مراهقتنا جميعا يوما ما، ويظل حتى الآن ومنذ ١٩٣٩ من أصدق مشاهد الحب فى السينما المصرية وأكثرها عنوبة ..

الحب فوق السطوح ..

ولكن الحياة ليست كلها حبا بالطبع. فسرعان ما تجىء الكوارث..

لأن الأجانب كانوا يسيطرون على الاقتصاد المصرى حينذاك، وفى ظل الازمة الخانقة يفلس الكثيرون أو يعجزون عن الوفاء بديونهم.. والخواجة يعقوب يحجز على دكان الحلاقة الفقيرللاسطى حنفى والد محمد ، ويعين حارسا عليه ..

بينما يشمت المعلم العتر الجزار الثرى، الذى ينافس محمد الشاب المتعلم، فى حب فاطمة، فيقول ساخرا : أهم حجزوا على دكان الاسطى حنفى .. ونفعته قوى الشهادة بتاعة ابنه ؟

يذهب محمد الى قصر صديقه عدلى - أنور وجدى - ابن الباشا، ليخبره بأنه انتهى من اعداد مشروع مكتب التصدير المشترك بينهما، ويطلب منه أن يذهب الى البنك لدفع الضمانات المطلوبة لاستيراد أخشاب من السويد.. ولكن فى مشهد تقليدى تكرر بعد ذلك كثيرا فى أفلامنا.. يتهرب منه عدلى الشاب العابث، ويسخر أصدقاؤه الارستقراطيون - ومنهم النابلسى - من هذا الشاب الفقير القادم من الحارة ليزعجهم بمشاريعه، وينصحونه بأن يفتح «محل جزمجى أو صالون حلاقة أحسن».. فيلقى عليهم محمد موعظة - بطريقة حسين صدقى طبعا - عن قيمة العمل واحترام الناس.. بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكاباريه، وعلى رحلة صيد و«بنت فرنساوية».. فيلكمه حسين صدقى اللكمة الشهيرة، وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها.. يترك قصر الباشا غاضبا..

الجانب الشعبى الفكه فى هذه الظروف الصعبة، هو أن مارى منيب هى أم فاطمة

رشدى وزوجة حسن كامل الممثل الضئيل الحجم الذى يخفى الخمر فى «قلة الماء».. والمعلم العتر الجزار ينتهز فرصة أزمة دكان الاسطى حنفى الحلاق والد محمد افندى، فيعرض عليه أن يساعده ماديا فى فك الحجز على الدكان.. ثم يذهب مباشرة الى مارى منيب ليغريها بأنه هو الزوج المناسب لابنتها، بدلا من هذا الافندى المتعلم ولكن «اللى مش لاقى يأكل».. ولأن مارى منيب هى مارى منيب منذ فجر التاريخ.. فانها ترحب بالمعلم الجزار الثرى زوجا لابنتها.

شخصيات الحارة الصغيرة الأخرى، هى الفتوة مختار حسين.. والقزم نو اللحية والطاقية الذى لا نعرف عمله بالضبط ولكنه جزء من «فولكلور الحارة». ومجموعة أصدقاء الحانوتى مختار عثمان الذى يشكو من «قلة الشغل» لأن أحدا لا يموت إلا كل شهرين لأن الطب تقدم وأفسد عليهم فرص العمل.. وعندما يتهمه العتر الجزار بأنه «عواطلى» تنشب الخناقة فى المقهى !

بعد أن يمر موكب رمضان تطلب فاطمة من محمد أن يتسلل وراءها الى «سطوح» المنزل لأن هناك كارثة.. وعندما يلحق بها، تخبره ملهوفة بأن الجزار تقدم لخطبتها من أمها.. فيطمئنها الى أنه لن يسمح بحدوث هذا.. وفى مشهد عاطفى جميل تقارن فاطمة بين حالهما وارنبين بيضاوين يعيشان فى «عشة الدواجن» فى سلام.

فى تلك اللحظة الصافية يعود فنان بوهيمى غريب الى غرفته فوق «سطوح البيت» نفسها حاملا «عوده».. ولأن كمال سليم حسب تقاليد السينما المصرية يريد أن يسمعنا أغنية مناسبة للموقف.. فان الفنان يضع اسطوانة على «الفونوغراف» نسمع فيها أغنية لمطربة اسمها امال حسين تقول : يابلبلين فى الهوا.. خايفين من العاذل.. قالت عيونهم سوا.. امتى حنتقابل!».. ويبدو هذا شيئا ساذجا جدا فى «العزيمة».. ولكن فى تلك اللحظة الرومانسية يرتخى محمد برأسه على صدر فاطمة حيث تمسح له جبينه..

محمد افندى .. والبدلة الصفراء !

كمال سليم مخرج الفيلم نفسه يذكرنا بهذا الواقع الأليم فى مشهد «فوتومونتاج» تتوالى فيه لقطات الازمة الاقتصادية.

فى مشهد طريف بقدر ما هو مأساوى، تجرى اجراءات الحجز على دكان الحلاق

بعد ما عجز عن سداد ديونه، بينما العتر الجزار الثرى يقف منفوخا شامتا، يستعرض حصانا جميلا.. يبغى شراءه للكاريته التى يركبها. وامعانا فى التباهى، يقول بأعلى صوته بأن «أجانس» للسيارات عرض عليه شراء «ترومبيل» بمبلغ ٣٨٠ جنيها !! وقبل تنفيذ الحجز على الدكان بثوان، يلمح محمد افندى جنازة تمر على الطرف الاخر من الحارة، والحانوتى مختار عثمان يجرى نحوه ملوحا بأجره عن الجنازة، فيلغى الحجز ويسدد الدين..

يعود الباشا زكى رستم والد أنور وجدى من الخارج فيستدعى محمد ليسأله عن أخبار مشروعه مع ابنه عدلى.. فيخبره بعبث ابنه وعدم تنفيذه المشروع.. فيثور الأب نزيه باشا على ابنه العابث ويطرد أصدقاءه الارستقراطيين رأفت وعزت.. وشوكت.. العائدين توا من رحلة صيد أخرى.. ثم يمسك الباشا بالتليفون ويطلب من صديقه الباشا الآخر، صاحب شركة المقاولات الكبرى، ان يدبر وظيفة لمحمد افندى حنفى، لأنه شاب عاقل ومستقيم وعنده «دبلوم عالى»..

عندما يعمل محمد فى الشركة نكتشف أن صاحبها هو عباس فارس، الباشا الفخم الآخر.. وعلى الرغم من ذلك، فالفوضى تسود الشركة، والموظفون كسالى فاسدون، باستثناء محمد أفندى الوحيد الذى يأخذ المسائل بجد، والذى يتصور أنه ما دام قد وجد وظيفة، أخيرا يمكنه الزواج من فاطمة.. وفعلا عقد قرانه عليها. ولكن لا يمكن طبعا فى السينما المصرية أن تأتى الرياح بما تشتهى السفن.. ففى الشركة يضيع فجأة، وبشكل غامض ، مستند مهم مطلوب اثباته فى قضية مهمة للشركة، وانتقاما من محمد حنفى الموظف الوحيد النظيف والنشيط.. ينسب اليه الاخرون مسئولية ضياع المستند، بل ويتهمونه بتسريبه لخصوم الشركة.. وهى حجة واهية من الفيلم بالطبع لفصل محمد حنفى من الوظيفة التى لم يكد يستقر فيها إلا لأيام..

وهكذا تتوقف حياة وأحلام محمد وفاطمة مرة أخرى.. وعندما يقنعه أحد أصدقائه بقبول عمل قد يبدو مهينا، وهو أن يلف البضائع فى أحد المحلات الكبيرة، لا تكون أمامه أية فرصة للرفض.. ولكن يشاء حظه العاثر أن يراه خصمه المعلم العتر، فيجدها فرصة للتشفى منه وتنحيته عن منافسته على الزواج من فاطمة.. فيخبر صديقاتها «بفضيحة محمد حنفى».. وهى أنه يعمل عامل تسليم بضائع فى محل مانيفاتورة. والدلالة الاجتماعية هنا، هى أن حصول محمد حنفى على وظيفة فى الحكومة أو حتى فى شركة ما كان مركزا اجتماعيا خطيرا حينذاك يمكن أن

يحسده عليه العتر الجزار أو أى صاحب حرفة أخرى مهما كان ثراؤه.. و«تراب الميرى» مثلا - أى الوظيفة الحكومية - هو جزء أساسى جدا من التركيبة الاجتماعية التقليدية فى مجتمع متخلف لا يسعى للعمل الحر أو المغامرة.. ومن هنا جاءت فرصة العتر حينما علم أن خصمه فى الترقى الاجتماعى وفى الحب، فقد وظيفته، وأصبح مجرد عامل يدوى.. وهى صدمة فاطمة نفسها حينما تآمرت صديقاتها وأخذنها الى المتجر الذى يعمل به محمد، لتكتشف أنه هو العامل الذى يلف لها ما اشترته - وبالمناسبة سمعنا فى هذا المشهد أن سعر متر «الكريب جورجيت» كان خمسة عشر قرشا ! - فاذا بها تصبح ملتاعة من هول المفاجأة: «محمد.. أنا مش فى وعيى!».. فحتى هى بنت الطبقة الشعبية، ابنة الفران، اعتبرت العمل اليدوى مهانة كبيرة لحبيبها .. زوجها! وهو حين يحاول أن يشرح لها، تبتعد عنه فى تأفف: «ابعد عنى»! ثم تهرع الى البيت تبكى على صدر أمها وهى تنهنه: «حاودى وشى فين قدام الناس بعد كده»؟ فاذا كانت أمها هى مارى منيب فانها لابد من أن تحرضها بالطبع على طلب الطلاق..

عزيمة الشباب.. وانسانية الباشوات ..

والى هذا الحد تكون طاقة «العزيمة» من الواقعية والبساطة قد نفدت فيما يبدو، فيجنح بعد ذلك الى المصادفات والتداعيات التى تبدو مفتعلة !.

فبالضبط عندما يوشك كل شىء على الانهيار.. يصل الى محمد خطاب من شركة المقاولات التى فصلته عند ضياع المستند المهم.. يستدعيه لمقابلة الباشا، الذى يعتذر له شخصيا، لأنهم عثروا على المستند واتضحت براءته.. ويأمر الباشا باعادة محمد الى عمله وصرف كل مستحقاته أيضا عن الفترة السابقة..

ولعلنا نلاحظ اذا أن الباشوات هم قوم ظرفاء جدا وانسانيون الى أقصى حد، فى فيلم «العزيمة».

وانت تستطيع أن تتحدث عن ازمة اقتصادية ومشكلة بطالة قبل نشوب الحرب الثانية كما تريد.. ولكن ستظل الأمور فى «العزيمة» فى يد باشا يعين الشاب فى وظيفة.. وباشا آخر يفصله منها.. وتليفون أو «كارت» من هذا الباشا الى ذاك.. يحل مشاكل محمد افندى حنفى مهما تعقدت .. ولا يهم بالطبع ألوف الشبان الآخرين الذين ليسوا بالصدفة أصدقاء عدلى بك - أنور وجدى - ابن الباشا !!

المذهل أيضا - بمناسبة أنور وجدى - أن أخلاقه تحسنت تماما و«بقى انسان جديد.. حاجة تانية بالمرة.. وأنت لك نور كبير فى كده!».. هكذا يقول أبوه الباشا لحسين صدقى.

ويفاجىء محمد افندى الباشا صاحب الشركة بحركة مثالية أخرى، هى رفضه العودة للوظيفة المغرية، وإقدامه على العمل الحر: «كفاية انى عشت قبل كده زى غيرى ما هو عايز.. من حقى دلوقتى انى أعيش زى ما أنا عايز».. ويتفق فعلا مع صديقه عدلى - أنور وجدى - الذى تاب وانصلح أمره - على معاودة مشروعهما القديم لافتتاح مكتب تصدير واستيراد ..

يبدو لبعض الوقت بعد طلاق فاطمة من محمد أن الجو قد خلا للمعلم العتر ليتخذها زوجة له.. وهو يدعوها فعلا مع عائلتها الى سهرة فى السيرك ..

ولكن شيئا من ذلك لا يبعث البهجة الى قلب فاطمة التى مازالت تحس بالحسرة لأنها قست على محمد وفرطت فيه بلا سبب حقيقى..

ولأن الشاب الذى يفشل فى الحب ينجح فى العمل - فى السينما على الأقل - فإننا نرى شركة حسين صدقى وأنور وجدى مزدهرة جدا.. حتى تذهب فاطمة رشدى اليها نادمة وتتضرع لحبيبها السابق : «سامحنى يامحمد.. ارحم ذلى.. ماليش لسان اتكلم»! ولكنه يرفضها بإباء وشمم على الرغم من الحاح أنور وجدى عليه بالعودة اليها.. وتصعيدا للازمة نحو المواجهة النهائية الحاسمة يعقد قران فاطمة على المعلم العتر فى نفس ليلة المولد.. ويجيد كمال سليم تقديم مثل هذه الليالى فى الاحياء الشعبية بكل مفرداتها وطقوسها.. ولكن لتكون مجرد خلفية لحدثه الاساسى كما يجب أن يختم به فيلمه .. وهو محاولة انقاذ فاطمة «على طريقة جريفيث».. أى الانقاذ فى اللحظة الأخيرة.. ولذلك تجرى طقوس عرس فاطمة والعتر فخور بنفسه وهو يستقبل مدعويه.. ونلاحظ أن المأذون هو سيد بدير الذى يهمس له الجزار : - الليلة حبعت لك على البيت اوزى انما على قد مقامك !

على الجانب الآخر يعود محمد وصديقه عدلى الى المقهى الشعبى حيث يرحب بهما الأصدقاء مختار عثمان ومختار حسين العملاق الذى سيضرب الجميع بعد قليل.. والقزم «عم شكل».. ثم يحمل محمد لفائف الهدايا لأبيه وأمه.. ونفهم أنه سدد كل ديون أبيه الحلاق.. وعندما يسأل أمه عن أخبار فاطمة تقول له فى حسرة : فاطمة يابنى ماعادتش من قسمتك.. المأذون دلوقتى بيكتب كتابها.. وزمانه انتهى!



لقطة من فيلم «العزيمة» - إخراج كمال سليم

وكالمحموم يتذكر محمد أن طلاقه من فاطمة لم تنقض عليه فترة «العدة» الشرعية اللازمة، قبل زواجها من غيره.. فينهض كالملسوع الى بيت فاطمة ليخبر الجميع أن زواجها من العتر لا يمكن أن يكون شرعيا قبل انقضاء العدة.. فما زال هناك يوم كامل.. وطبيعي أن تندلع المعركة الشعبية الكبرى التى يسعى اليها الفيلم من البداية.. وحيث يضرب حسين صدقي ومختار حسين كل رجال «العتر» .. فما بالك اذا كان معهما أيضا أنور وجدى.. ويتسلل العتر خلسة ليخطف فاطمة رشدى عنوة ويخفيها فى ملاءة سرير.. وتسود الفوضى كل شىء.. ويحمل مختار حسين كل رجلين معا ويلقيهما فى البراميل.. ويلحق حسين صدقى بالعتر وينتزع منه فاطمة.. ومع بقايا وانقاض معركة شعبية من أبرع معارك السينما المصرية .. يصل البوليس متأخرا كالعادة، وبعد تحطيم كل شىء.. فيطلق صفاراته.. ويقبض على الأشرار.. ويبتسم الاخيار مهنئين بعضهم بالانتصار.. ويغيب حسين صدقى فى قبلة طويلة مع فاطمة رشدى.. أعتقد أنه لم يعد ممكنا الآن أن نختم بها أى فيلم.. لأنها أصبحت - بعد خمسين سنة من التطور - حرام !

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٦٥ - ١٩٩١/٤/٢٩.

«المواطن مصرى» أو أى أحد آخر ..
فماذا كانت بالضبط مشكلة هذا الفيلم ؟

بعد مشاهدتى الأولى لفيلم **«المواطن مصرى»** لصلاح أبو سيف ويوسف القعيد ومحسن زايد وعمر الشريف وعزت العلايلى.. خرجت بانطباع قلق وغير مريح تأكد بعد المشاهدة الثانية.. وهو انطباع وجدت فى البداية أن من الصعب تحديده.. ثم اكتشفت أنه مجرد الخوف من أن اقترب من عمل لأستاذى صلاح أبو سيف الذى يحمل عندنا جميعا معنى خاصا يجعله ليس مجرد مخرج كبير بل جزءا أساسيا من تاريخ وبناء سينما قومية كاملة ثم مدرسة - بلا مبالغة - تعلم منها الجميع ..

ولكنى كأحد عشاق صلاح أبو سيف وتلاميذه والعارفين بقدره.. وجدت أن التقدير الحقيقى لأى فنان لا يمنع من الاقتراب من أعماله.. بل يدعو على العكس الى الخوض فيها أكثر باعتبارها أعمالا كبيرة لتحليلها وتأملها على الأقل لنتعلم منها أين كان الخطأ والصواب.. بل إن هذا من ناحية أخرى هو حق أستاذنا علينا وواجبنا نحوه اذا كنا نحبه حقا ونريد أن نحتفظ لصورته بنفس قيمتها وتقديرها..

من هنا بدأت أواجه نفسى بشجاعة بأن هناك مشكلة ما فى فيلم «المواطن مصرى» رغم توافر كل هذه الأسماء الكبيرة له.. وكل امكانات النجاح والاكتمال ثم بدأت البحث عن حقيقة هذه المشكلة بالضبط وهذا المقال ليس إلا محاولة من أجل ذلك.

من البداية كان هناك شىء غير مريح فى اختيار عنوان الفيلم نفسه **«المواطن مصرى»** لأنه جاف جدا ومباشر وخطابى أيا كانت دلالته.. فليس ضروريا لكى نفهم أن بطل الفيلم الشاب - عبد الله محمود - الذى ذهب دمه هدرا نتيجة لخدعة ما..

ليس مجرد شخص وانما هو رمز يمثلنا جميعا.. أن نسميه «مصرى» هكذا بشكل تعليمى مباشر كأننا نقول : هذا الشاب لا يمثل نفسه بل أى مواطن مصرى.. وهذا المعنى كان واضحا من موضوع الفيلم القوى جدا حتى لو كان اسم الشاب أحمد أو محمود أو حسن أو أى اسم آخر.. ومع ذلك فهذه مسألة شكلية جدا ولكن خطورتها فى تقديرى أنها تعكس رغبة صانعى الفيلم فى تحديد المسائل من البداية بوضوح وقوة ولو عن طريق المباشرة.. ولقد تحقق لهم ذلك فعلا ولكن على حساب الفن والمتعة وتسلل الأفكار الكبيرة من تحت الجلد دون أن يحسها أحد كما هو المنتظر من الأعمال الفنية الكبيرة.

ولذلك فنحن نخرج من الفيلم باحساس غريب ومختلط بين الاعجاب الكامل بموضوعه وما يريد أن يقوله والتأييد العقلى والعاطفى لقضيته التى عشناها جميعا.. وبين عدم الارتياح تماما - الذى مصدره الحقيقى - عدم الاستمتاع - ونحن نسمع أو نرى هذه الكلمة القوية الشريفة التى يقولها الفيلم .

والواقع أن كلمة «نسمع» هذه التى كتبتها قبل «نرى» دون أن أعى ذلك أو أقصده إلا بعد أن اكتملت الجملة على الورق.. تعكس حقيقة خطيرة كنت أحسها طول الوقت وأنا أشاهد الفيلم.. فأنت «تسمع» معظم الوقت ما يطرحه الفيلم أكثر مما ترى حركة تحدث أمامك وصورة تنتقل من هنا لهناك وبايقاع السينما ولغتها وجمالياتها التى يعرفها صلاح أبو سيف أكثر منا جميعا والتى صنعها فى وقت مبكر جدا فى «**الفتوة**» و« **بداية ونهاية** » و« **القاهرة ٣٠** » فكانت «السينما» فيه أكثر - وهذا عجيب جدا - منها فى فيلمه فى عام ٩١..

ولكن هذه المسألة تبدأ فى الواقع وكالعادة من السيناريو نفسه.. الذى كتبه واحد من أبرع وأعمق كتاب الدراما عندنا للسينما والتليفزيون وهم محسن زايد وأكثرهم تقدما فكريا أيضا ولكنه فى هذا العمل بالذات لجأ إلى أسلوب نقل الأفكار والأحداث بالحوار أكثر وربما يبدو أكثر تأثرا بأسلوب الكتابة للفيديو الذى برع فيه أيضا ولكنه أسلوب له ايقاعه الرتيب الخاص الذى يحتم الاعتماد على الحوار الطويل المفصل والحركة المتأنية من حلقة الى حلقة.. ولكنه عندما ينتقل الى السينما بنفس روحها وإيقاعها تماما حيث تتجمد الحركة ونكاد ترى أعيننا ونسمع ما تقوله الشخصيات فى كادر واحد فلا يفوتنا الكثير..

ولكن بعد أهمية السيناريو فى أى فيلم فى العالم فإن المخرج هو المسئول الأول

والأخير كما علمنا صلاح أبو سيف نفسه فى معهد السينما.. فهو يستطيع أن يحيل حتى مشاهد الحوار الطويل إلى حركة حية متدفقة وإيقاع لاهث وقيم بصرية تأخذ بالعيون.. ولكن شيئا من هذا لم يحدث فى «**المواطن مصرى**» ولسبب لا يمكن أن يفهمه أحد ترى صلاح أبو سيف عاجز عن صنع سينما متدفقة بالحركة والحياة.. ولا هناك أى مشاكل انتاجية.. ولا الأسماء الكبيرة المشاركة فى الفيلم كان فى نيتها أن تقدم سهرة فيديو..

الموضوع قوى جدا كما قلت دراميا وعاطفيا وحتى سياسيا.. بل إنه موضوع جرىء وشديد الوعى والتقدم على هذا المستوى.. فهو يبدأ فى يونيو ١٩٧٣ ومصر تستعد لخوض حرب أكتوبر، بعد شهور بينما المحكمة تحكم بعودة أراضى العمدة عبد الرازق الشرشابى إليه بعد أن وزعها الاصلاح الزراعى على الفلاحين المعدمين الأجراء.. وهاهى المحكمة والبوليس تنتزع الأرض عنوة من الفلاحين لتعيدها الى العمدة الذى ينحر الذبائح فرحا بهذا «الانتصار».. بينما خفيره القديم العجوز عبد الموجود يبكى حسرة على الأرض التى سوف تنتزع منه أمام صورة عبد الناصر وهو يسلم له عقد هذه الأرض منذ نحو عشرين سنة.. ولأنه يمكن أن يموت جوعا بعد انتزاع هذه الأرض منه فإنه يقبل «بالمقاصة» غير الإنسانية التى يغريه بها العمدة وهى أن يذهب ابنه الى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل الذى لا تطيق أمه فراقه ومقابل بضعة جنيهات تعيش عليها الأسرة.. ويتم تزوير المسألة كلها بامكانات الفساد القابل لأى رشوة والضارب فى كل شبر ولحساب الأقوياء الذين يسرقون حقوق الفقراء حتى فى الموت.. لأنه حتى عندما استشهد ابن الخفير الفقير فى حرب أكتوبر.. نسبت بطولته لابن العمدة الذى لم يذهب.

الأفكار واضحة جدا إذن وقوية ولكن النقاش هو حول نوع السينما التى عبرت عنها.. فالحوار كما قلت هو وسيلة الفيلم الأساسية لتوصيل أفكاره.. والحركة محدودة جدا بين ديكور بيت العمدة.. وديكور بيت الخفير الفقير.. والاثنان برع فى تصميمها ابراهيم سيد أحمد بواقعية حية هنا وهناك.. ولكن ثلاثة أرباع مشاهد الفيلم محصورة فعلا فى هذين الديكورين.. والباقى عدة لقطات سريعة فى هذا الحقل أو ذاك.. ولكن المشكلة ليست مشكلة ديكور داخلى أو خارجى أيضا.. فسواء هنا أو هناك تحتشد الشخصيات فى الكادر الواحد وتتبادل الحديث والكاميرا ثابتة لا تتحرك.. واللقطة طويلة جدا حتى تشغل المشهد كله وبلا قطع أو حتى تغيير

أحجام أو مواقع الممثلين سواء من بعضهم أو من الكاميرا وكأن هناك رغبة واضحة جدا فى سرعة التنفيذ لأسباب غير مفهومة على الاطلاق فى فيلم لا يعانى من أية مشاكل انتاجية.. وهناك بانوراما وحيدة فى الفيلم كله قامت فيها كاميرا طارق التلمسانى بدورة كاملة من عزت العلايلى وهو يروى للفلاحين فى الحقل ذكريات تسلمه عقد تمليك الأرض من عبد الناصر إلى أن عادت اليه مرة أخرى.. وهذا هو «الاجتهاد» الوحيد فيما أعتقد فى حركة الكاميرا فى فيلم كامل.. بل إن هناك نتائج واضحة للعجلة الشديدة فى التنفيذ كانت تستدعى اجراء بروفات مثلا أو اعادة لقطات ولم يحدث.. مثل الفلاح الذى يستجدى الضابط ألا يطرده من أرضه ولو بتقبيل قدمه.. ثم عندما يهرع الى حذائه ليقبله فعلا لا نرى هذا الموقف الذى هو هدف المشهد كله.. لأن هناك فلاحا آخر يفصل ما بين الكاميرا والحدث الفعلى الذى نصوره.. ودون أن يعيد أحد تصوير هذه اللقطة بدلا من تبديد معنى كامل.. وليس الذنب طبعا ذنب طارق التلمسانى مدير التصوير الموهوب الذى قدم فى هذا الفيلم مستوى دراميا وجماليا واعيا ومحسوبا ببراعة.. كما أكد واضع الموسيقى الجديد الشاب ياسر عبد الرحمن وبعد أعمال قليلة فهمه الكامل والمركز لوظيفة الموسيقى فى السينما بحيث تؤثر وتعبر بما هو مطلوب فقط ودون أن تزعج أحدا.. بينما أتصور أن مونتاج رحمة منتصر فعل المستحيل فى الاسراع بايقاع الفيلم الذى كان مصمما من البداية بحيث يكون بطيئا والى حد الركود وجمود الموقف أحيانا ولكنها أنقذت منه ما أمكن انقاذه.. أعجبتنى فى حوار الفيلم عبارة عبقرية هى أن البلد كلها ماجبتش مجموع ودايما نص نص على لسان عبد الله محمود الذى لم يحصل على مجموع فى الثانوية العامة.. والذى بذل ما هو مطلوب فى حدود دوره ولكن لم يلمع كما لم يلمع أى أحد آخر للأسف من ممثلى هذا الفيلم سوى عزت العلايلى الذى قدم أفضل أدواره وأكثرها صدقا وانسانية حتى الآن.. فى الوقت الذى صنع عمر الشريف كل شىء فى طاقة أى ممثل لكى يلعب دور العمدة الظالم الذى يستغل نفوذه لاذلال الآخرين.. ولكن كانت المشكلة كلها هى لماذا عمر الشريف بالذات فى دور كان يمكن أن يقوم به أى ممثل آخر ولمجرد استغلال الاسم الذى يمكن أن يؤدى الى العكس عندما يتوقع الناس أشياء أكبر من عمر الشريف ثم لايجدون سببا لعمر الشريف؟. لا هو ولا أشياء أخرى فى فيلم هام كان يمكن أن يكون أجمل وأكثر حياة وطبيعية.. ولا أدرى كيف كان يمكن صنع ذلك ولكننى أضرب مثالا باللقطات القليلة

جدا التى ظهر فيها الممثل الشاب أشرف عبد الباقى قرب نهاية الفيلم فبعث فيه المرح والحرارة التى كان يفتقدها قبل ذلك حتى فى مشاهد حسن حسنى والمنتصر بالله التى كان مفروضا أن تخفف شيئا ما فلم تفعل ولا أدرى كيف أو لماذا .

– كل الناس – ٢٩/٥/١٩٩١.

«اللعب مع الكبار»

«**اللعب مع الكبار**» هو عودة عادل إمام شخصيا للعب مع الكبار.. فبعد عدد من الأفلام السخيفة أو المتوسطة فى أفضل الأحوال يعود الى الأفلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والنجوم الكبار فى كل فروع الفيلم.. فعود مبرور وذنب مغفور.. وحمد الله على السلامة.. ولعله أدرك الآن أن الأعمال المحترمة والتى بها قدر من الفن والمنطق.. يمكن أن «تكسر الدنيا» أيضا وليست أفلام ضرب الناس على قفاهم «بمنشات الذباب» فقط .. ولعله يدرك أنه ممثل متمكن ومقتدر ونجم جماهيرى مكتسح حباه الله بمواهب لا حدود لها ولكنه بالتأكيد ليس مؤلفا ولا مخرجا وبالتالى فليس مسموحا له بأن يكتب لنفسه ما يروق له ويخرجه بنفسه أيضا اعتمادا على أن الجماهير تذهب من أجله هو أساسا، ومهما فعل وبالتالى فلا لزوم حتى للسيناريست والمخرج ولا الممثلين الآخرين.. فليس هذا صحيحا على الاطلاق.. ففى «**اللعب مع الكبار**» فكرة كبيرة وعميقة هى حلم الشباب بمجتمع أفضل نواجه فيه المفسدين والمخربين مهما كانت سطوتهم .. وحسن بهلول الذى هو عادل إمام فى هذا الفيلم يعانى من مشاكل اقتصادية وعاطفية معقدة.. لا يجد عملا ولا بيتا ولا فرصة للزواج وبلا أى مستقبل ويرقب عمره يتبدد يوما بعد يوم على القهوة.. ولكنه بأسلوبه العبثى المندفع والذى يجمع بين الجد والهزار.. يقرر أن يصنع شيئا.. فيبلغ البوليس بجرائم تخريب المجتمع التى يدبرها «الكبار» قبل أن تقع .. ولكننا لا نعرف شيئا عن صديقه محمود الجندى الذى يحصل على هذه الأسرار من خلال التصنت على المكالمات التليفونية حيث يعمل.. فما هى ظروفه التى تدفعه الى محاولة الكشف عن الانحرافات والجرائم الكبيرة.. بل ما هى دوافع هذين الشابين أصلا لاقتحام عالم

الكبار الذى يمكن أن يسحقهما سحقا.. هل هما حزب مثلا أم تنظيم وطنى أم مجرد حلم مثالى عند شباب مصر بالاصلاح والتغيير وصنع شيء ايجابى.. أغلب الظن أن السيناريو يميل الى هذا التفسير الأخير.. ومن هنا جاء تجريد الفكرة والشخصيات ودوافعها بحيث تقف على الحدود بين الواقع والخيال السينمائى.. وهنا تجيء لعبة شريف عرفة المفضلة.. فهو مخرج شاب فى خطواته الأولى.. ولكنه «كبير» هو الآخر بموهبته المتدفقة وخياله وجرأته على صنع السينما بحيث تكون سينما فى الأساس.. جديدة ومختلفة وفيها طزاجة واندفاع الشباب ولو الى الجنون نفسه.. فماذا يمنع.. وشخصية حسن بهلول فى الفيلم هى تجسيد لهذا الجيل كله بشكل ما.. وكما تمثله فى نفس الفيلم مثلا عناصر متقدمة جدا مثل موسيقى مودى الإمام وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ومونتاج عادل منير.. فهى مجموعة يقودها المخرج شريف عرفة الى اكتشاف قدراتها من جديد.. وبحيث يصبح حسين فهمى مثلا ممثلا جديدا تماما وشديد الجاذبية حتى فى مواجهة عادل إمام فلا تكون هناك مشكلة بل على العكس يكمل كل منهما الآخر.. فليس صحيحا إذن أن النجم الأوحد يكفى لصنع فيلم جيد.. وانما لابد له أيضا من «اللعب مع الكبار»!

- جريدة الاخبار - ١٩٩١/٧/٢٩.

رغبة خيرى بشارة المتوحشة..
فى كسب معركة نادية الجندى!

رغم أن كل فيلم هو كيان فنى مستقل بذاته.. فلقد وجدت نفسى لا أستطيع الكتابة عن فيلم «**رغبة متوحشة**» لخيرى بشارة.. دون أن أتذكر «الراعى» لعلى بدرخان.. ليس بهدف المقارنة بين الاثنين المأخوذين عن أصل أجنبى واحد هو مسرحية اسمها «جريمة فى جزيرة الماعز» لكاتب اسمه أجوبيتى، وبعد المعارك الصحفية المتبادلة بين الفريقين حول من منهما المخطىء ومن صاحب الحق وهى مسألة كانت مؤسفة تماما فى حياتنا السينمائية الراكدة والرديئة والتى أصبحت تفتعل المعارك الوهمية بدلا من الأفلام الجيدة .

ولقد أسفرت هذه المعركة بالذات عن فيلمين تم انجازهما فى وقت واحد، ومن خلال سباق رهيب على طريقة «حلق حوش».. بل وكان ممكنا أن نراهما فى وقت واحد أيضا لولا أن أحدهما لم يجد دار عرض.. ورغم الخلفيات الفنية والأخلاقية لهذه الحكاية المؤسفة والتى ليست هى موضوعنا الآن.. وانما هو العملان كما خرجا بالفعل على الشاشة.. فلقد رأيت شخصيا جانبا ايجابيا مفيدا فى الموضوع.. هو خروجنا نحن – المشاهدين – بفيلمين مختلفين عن أصل واحد.. يمكن أن تكون المقارنة بينهما شيئا طريفا نسلى به أنفسنا.. مادام الإفلاس أدى إلى التنافس حتى على «المعيز»..!

ولكن حتى المقارنة نفسها غير واردة ولا ممكنة الآن بين الفيلمين لأننا لم نشاهد بعد فيلم على بدرخان.. وهنا لابد أن يثور سؤال منطقى وهو: فلماذا اذن لا نتحدث عن فيلم خيرى بشارة كعمل فنى قائم بذاته وبدون كل هذه المقدمة.. بل وبدون حتى الاشارة الى أن هناك فيلما آخر عن نفس الأصل المسرحى الايطالى ومن كان

صاحب الحق فى تقديمه ومن كان الغلطان ؟

والجواب ببساطة هو أنه لا يمكنك أولا بشريا أو نفسيا أن ترى فيلما - أى فيلم - وأنت تفصل عن ذهنك تماما ضجة هائلة ارتبطت به وفرضت نفسها عليك من خلال صانعيه أنفسهم ومشكلتهم مع الطرف الآخر ولم تكن أنت المشاهد المسكين صانع هذه الضجة.. ثم لأنك ثانيا لابد أن تسأل نفسك فنيا بعد مشاهدة الفيلم هل حقق تصوراتك أو توقعاتك عنه وأنت تتابع هذه الضجة ؟ وهل كان يستحق إذن خوض هذه المعركة.. بحيث يصبح هناك ما يستحق فعلا أن نحول مسرحية ايطالية لكاتب مجهول الى فيلم مصرى.. وأرجو ألا يقول لى أحد إن الفكر الإنسانى هو ملك للجميع ومن شكسبير الى موليير.. وأن «بؤساء» فيكتور هوجو يمكن أن يكونوا موجودين فى مصر بقدر ما هم موجودون فى ساحل العاج.. لأن الإجابة البدهية الساذجة ستكون: نعم.. ولكن هل ستنجح فى أن تجعلهم مصريين حقاً؟ ثم هل ستكون فى قصتهم قيمة تستحق نقلها ؟

وعلى ضوء هذه التساؤلات والملاحظات البريئة يمكن أن نتحدث عن رغبة خيرى بشارة المتوحشة للعمل مع نادية الجندى.. وأعتقد أن هذا هو المدخل الحقيقى للحديث عن هذا الفيلم.. بل وأنه كان المدخل الحقيقى حتى لصنع الفيلم نفسه.. وهنا فسوف تفرض ظروف وملابسات «معركة جزيرة الماعز» نفسها مرة أخرى حتى على مستوى العمل الفنى كما رأيناه.. فبشكل ما أصبحت هناك جزيرتان للماعز فى وقت واحد انتهت إحداهما الى بطولة نادية الجندى التى كانت بالتأكيد تحديا جماهيريا وفنيا لا للفيلم الآخر فقط .. بل وللمنتج والمخرج أولا.. فالمنتج الذى كان قد تخصص حتى الآن فى صنع أفلام على مستوى فنى خاص قد لا يحقق دائما النجاح الجماهيرى.. رأى أنه مع مخرج مثل خيرى بشارة يمكن أن يحتفظ بنفس هذا المستوى الفنى الخاص ولكن مع ورقة جماهيرية رابحة ومضمونة هى «نجمة الجماهير» نادية الجندى.. وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد.. فنادية الجندى بالفعل هى أنجح نجمة سيدة بلا نزاع من حيث الاقبال الجماهيرى ثم هى ممثلة يمكن من خلال سيناريو جيد ومخرج فنان تطويعها لما يريدان واستغلالا لشعبيتها الكاسحة عند جمهور خاص.. وأتصور أن هذا بالضبط هو ما كان فى رأس خيرى بشارة الذى بعد النجاح الجماهيرى المفاجىء - حتى له هو نفسه - لعمله مع أحمد زكى فى «**كابوريا**».. رأى أن يدخل تحديا أكبر بتحقيق

صيغة فنية وتجارية فى نفس الوقت مع نادية الجندى.. التى لم يكن يبدو أن هناك ما يمكن أن يربطها أبدا بنوع سينما خيرى بشارة من قريب أو بعيد.. وأعتقد أن هذا هو التحدى الذى قرر هو أن يدخله.. فى الوقت الذى أرادت نادية الجندى من ناحيتها – وهذه مجرد تصوراتى الشخصية طبعا – أن تجدد نفسها بعد أن توقفت فى مجموعة أفلامها الأخيرة عند العنف والحركة، وأن تجرب نوعا آخر من السينما المختلفة عند هؤلاء الذين يسمونهم «الشبان».. ولعله كان فى ذهنها أيضا أن خيرى بشارة يمكن أن يكرر نجاح «كابوريا» بشكل أو بآخر.. فحتى لو لم تنجح المغامرة تماما فلديها أفلامها هى التى تنتجها بمواصفاتها الخاصة.. وأعتقد أن كل الأطراف فى «**رغبة متوحشة**» أجرت حساباتها هكذا .

وفى سيناريو وحيد حامد ضمانات نجاح لا شك فيها وبغض النظر عن الأصل الايطالى.. فهناك أولا فكرة النساء المعزولات عن المدينة فى بيت بعيد فى الصحراء لاثنى عشر عاما الى أن يقتحم خلوتهن فجأة رجل أقرب الى المتشرد المغامر الخارج من السجن بكل رغبات الجنس والمال.. ثم هناك ثانيا فكرة الصراع على الكنز المدفون تحت الرمال بين هؤلاء النساء من ناحية والرجل الغريب من ناحية أخرى.. ثم الصراع بين النساء الثلاث من أعمار وتكوينات مختلفة كل منهن على حدة : الأم التى مازالت شابة ومرغوبة.. وابنتها المراهقة فى سن الخطر.. ثم أخت الزوج الذى مات فى السجن الذى دخله عقابا على خيانته لبلده، قبض ثمنا لها هذا الكنز الذى لا يعرف مكانه إلا زميله هذا السجين المتشرد الذى فرض نفسه على الجميع .. فالصراع بين النساء الثلاث هو على الرجل الذى أيقظ فيهن بعد طول حرمان فكرة الرجل أصلا.. وبكل ما فى هذا المكان المعزول من مكبوتات وحشية مدفونة تحت الجلد بالضبط كالكنز المدفون تحت الرمل.. ثم هو صراع أيضا على الكنز الذى لا يمكن أن يرفضه أحد بل يمكن أن يحقق أحلام الجميع المحبطة .

فالسيناريو غنى بالعناصر الكافية لصنع دراما قوية حول أخطر مغريات السينما: المال والنساء والدقائق العشر الأولى من «رغبة متوحشة» ساحرة حقا لأنها من صنع «خيرى بشارة الأصلى» الذى بدأ مخرجا تسجيليا رائعا.. فالحس والايقاع التسجيلى قوى جدا وصورة سمير فرج فى أفضل حالاتها على الاطلاق مع مونتاج نادية شكرى.. ونحن نرى الصعلوك الوسيم محمود حميدة خارجا من السجن فى طريقه عبر المدينة والصحراء الى بيت هذه العائلة التى يحمل لها سر الكنز.. ولا

يعيب هذه الدقائق العشر التى هى أفضل ما فى الفيلم سوى «فلاشات» سريعة فى فوتو مونتاج لصور بعض أفلام الكاوبوى تحاول أن تشرح لنا بطريقة «شرشر» أن تكوين شخصية هذا الشاب هو تكوين «الكاوبوى» الذى تأثر بمشاهدة أفلامه.. مع أن كل صراع الشخصيات الأربع بعد ذلك لا علاقة لها بالكاوبوى وإنما هو صراع غريزى بدائى حول الجنس والمال مزروع فى أعماق أى أحد منذ بدء الخليقة.. عندما يصل هذا الشاب الوسيم «الصايع» المغامر بكل عنفه الجسدى والأخلاقى تستيقظ كل الحواس الميتة منذ ١٢ سنة فى الإناث الثلاث.. ولكن العمة العانس التى لم تفقد رغبة الحياة بعد «سهير المرشدى» تكون أسوأهن حالا.. فهى المدفونة فى رمال الصحراء تعثر فجأة على الرجل وتشم أنفاسه الساخنة أيا كانت رائحته.. فقليل من الماء والصابون يكفى لتغيير أى رائحة.. ولذلك تكون أسرع من تسقط فى شرك الرجل والكنز معا.. أما الفتاة المراهقة التى يتفتح أول وعيها بالرجل والرغبة معا فهى ترقص الباليه على سطح البيت الصحراوى وعلى «كارمينابورانا» ولا ندرى كيف ولا متى تذهب الى معهد الباليه فى جوف الصحراء الغربية؟!.. وتبقى الأم التى لم تنسحب كل خيوط شبابها ورغباتها المدفونة تماما ولا غطرستها القديمة كزوجة رجل كان مهما ودون أن تتنازل عن البنطلون الضيق الملتصق بجسدها و«السبوت» الطويل اللامع وأرقى أزياء الشانزلزيه التى لا ندرى كيف أيضا تتحرك مثقلة بها فى رمل الصحراء وعفنها طوال ١٢ سنة دون أن تتسخ وليس هناك «دراى كلين» بالتأكيد ثم عندما نراها تقرأ كتابا فرنسيا عن «روائع السلاطين» وتلوك شعرا فرنسيا تقول فيه إنها تبحث عن شىء ما لا أعرفه شخصيا لأنى لا أعرف الفرنسية جيدا.. نتأكد جميعا أننا أمام نادية الجندى شخصيا وليست الشخصية.. وهنا مربط الفرس فى الفيلم كله..

إن خيرى بشارة المخرج الموهوب سينمائيا والذى يريد أن يجمع بين المستوى الفنى الراقى والنجاح الجماهيرى من خلال نادية الجندى فى وقت واحد – وهو طموح مشروع كما قلنا بشرط أن يقنعنا – ينجح بالفعل فى «فرملة» كثير من مواصفاتها وشروطها ولزماتها المعروفة بحيث تصبح «نادية الجندى» مختلفة بما لا يمكن إنكاره.. وهو الى حد كبير يضعها فى إطار عمل فنى متكامل . وضمن عناصر أخرى يأخذ كل منها حجمه ويؤدى وظيفته الفنية بحيث لا تصبح هى العنصر الوحيد المسيطر والمهيمن والذى يتحرك أى شىء آخر من حوله ويصب فيه فقط مثل أفلامها

الأخرى التى تصممها بنفسها ولكن ينفذها لها آخرون.. ولكن المخرج الذكى ورغم كل سيطرته الواضحة على فيلمه بحيث يجىء كما يريد هو .. ينسى أن نادية الجندى هى مؤسسة سينمائية كاملة لها مواصفاتها الخاصة وشروط نجاحها التى اتفقت أو «تعاقدت» مع جمهورها على أساسها.. وأن هناك بالتالى حدودا ومحاذير لهذا التعاقد يمكن تعديلها أو تطويرها فقط ولكن ليس الخروج عليها وإلا فلن تبقى هى نادية الجندى فيتعرض العمل كله للخطر.. بينما لا يبقى هو نفسه خيرى بشارة كما يريد ومهما بذل من «نضال جبار» فى مقاومة النمرة وتقليم أظافرها.. والنتيجة أننا بشكل ما لن نكون أمام لا نادية الجندى ولا خيرى بشارة وسيظل الفيلم نفسه معلقا بين هذه وذاك.. وأعتقد أن هذا هو ما حدث بالضبط . فرغم السيطرة الواضحة للمخرج على النجمة يكفى أنه يسلم لها العنان قليلا لاختيار ملابسها بنفسها مثلا لكى تختار كما لابد أن نتوقع ملابس الكونتيسة وتتحرك وسط رمال الصحراء بخطوات المانيكان المحسوبة وقوامها الرشيق المشدود وحيث البنطلونات ضيقة جدا.. والبلوزات حديثة جدا وإحداها مكتوب عليها بالفعل «باريس» من جانب ونيويورك من جانب آخر.. لكى يفقد الفيلم كله مصداقيته بمجرد ألا يصدق المشاهد الشخصية ولا المكان.. وبينما تكون ابنتها المراهقة حنان التركى نسخة مكررة منها بالضبط فضلا عن رقصات الباليه ، وكأن نادية الجندى هى التى صممت بنفسها ملابس حنان التركى.. تكون العمة سهير المرشدى هى الوحيدة التى تلبس فستانا بدويا أسود كئيبا مغلقا وكأنها هى «الحيطة المايلة» فى هذا الفيلم التى لم يستورد لها أحد بنطلونات من باريس هى الأخرى.. وهذه ليست مجرد مسألة أزياء أو شكليات.. وإنما هى فوضى أو تشويش فى رؤية الموضوع والمكان أفلتت من سيطرة المخرج لكثرة ما خاض من معارك أخرى فيما يبدو.. وهنا نجد أنفسنا أمام سينما راقية وجادة فى بعض المواقع من الفيلم .. ولكنها تضيع فى «لخبطة» أكثر من مدرسة وأسلوب واجتهاد فى مواقع أخرى ما بين التسجيلى والفانتازى والواقعى.. فهناك رقصة بلدى عادية جدا واضح أن نادية الجندى فرضتها من خلال معركة ضارية ومن نفس النوع الذى يمكن أن نراه فى فيلميها «**الباطنية**» أو «**خمسة باب**» مثلا .. ولكن المخرج فى محاولة لاثبات وجوده – فرض شخصيته على الرقصة – يفرض عليها أغنية ايطالية و «خواجة» ايطاليا أنيقا «لابس برنيطة» بحجة أن محمود حميدة يحلم بهذه الرقصة.. والمخرج يتصور أنه بهذه التحايلات الساذجة يجعل منها

«رقصة خيرى بشارة» بينما تظل فى الواقع «رقصة نادية الجندى».. كل هذا الى جانب رقص الباليه.. وموسيقى كارمينا بورانا وشهرزاد.. وأزياء كريستيان ديور.. «وتيمات» المايسترو أحمد الصعيدى الكلاسيكية التى رغم اجتهادها لاتركب على الجو أو الموضوع.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خليط مشوش من مدارس وأساليب متضاربة من الأساس وتحتاج لتركيبها معا الى عبقرى فذ واضح أنه لم يكن موجودا فى هذا الفيلم.. ورغم التصوير الممتاز لسمير فرج.. واللمسات الجمالية الرائعة لخيرى بشارة نفسه.. ولكن الموضوع يفلت منه – وليس الأسلوب فقط – بمجرد انتهاء الثلث الأول .. حيث يهبط الإيقاع ويتثاقل فى البرودة المتعارضة مع سخونة الصحراء والرغبات نفسها.. فليس هذا هو الصراع المحموم بين ثلاث نساء على رجل ولا على كنز والذى كان يمكن أن يصنع أحداثا أكثر حرارة وتدفقا اذا كانت الرغبة متوحشة حقا.. وليس هنا دافع منطقى لأى حدث .. فسهير المرشدى تستسلم من أول لمسة.. ونادية الجندى تتنازل لها عن الرجل ثم فجأة ترغبه بضراوة.. والطفلة تتحايل وتكذب بقدر غير منطقى من الشر والخبث.. ومحمود حميدة الذى جاء برغبة فى الكنز يعترف فجأة بأنه يحب السيدة ويحلم بها.. بينما السيدة تقتله وتقتل الجميع وتبدد الكنز نفسه لمجرد كذبة لم تتحقق منها وعلى وجه نادية الجندى طوال الفيلم نفسه النظرة المتسلطة المحتقرة للجميع وفى كل أفلامها.. فالشخصيات الأربع فى هذا الفيلم باهتة وغير ملائمة للشخصيات باستثناء محمود حميدة الذى هو الاكتشاف الوحيد المدهش فى الفيلم والذى سيطر على الجميع والذى بدونه كان يمكن أن تكتمل الكارثة، ومع عدم نسيان حنان التركى التى نجحت فى أولى خطواتها.. ولكن البعض يتساءل : أين نادية الجندى.. وأين خيرى بشارة.. وأين تقع بالضبط جزيرة الماعز ؟

– كل الناس –٢١/٧/١٩٩١.

نماذج من كوميديا يصنعونها بلا خجل

أصبح التليفزيون هو الذاكرة الوحيدة الحية الباقية للسينما المصرية.. فليس هناك أرشيف قومى للأفلام، ولا نسخ موجودة من أفلام مهمة جدا، ومن الممكن أن تعثر على الفيلم بمعجزة ما ثم تجده ناقصا فصلا كاملا .. هكذا ببساطة !.

عندما عثرنا منذ نحو خمسة عشر عاما على نسخة من فيلم «**السوق السوداء**» وهو أحد الكلاسيكيات المهمة للسينما المصرية من إخراج كامل التلمسانى ، ولا تقل قيمته عن «**العزيمة**»، اكتشفنا أن فصلا منه بلا صوت .. فالسينما عندنا بلا ذاكرة.. ولا تراث.. ولا ارشيف ولا حتى مخزن.. ونيجاتيف بعض الأفلام - وهو الأصل الوحيد الذى يمكن استخراج نسخة منه - ضاع أو تبدد أو احترق، وكأن صانعيه لم يصنعوه أصلا.. أو كأنه لم يكن .

من هنا تجىء أهمية عرض التليفزيون لأفلامنا القديمة.. وإلا فقدنا صلتنا تماما بنحو ثلاثة آلاف فيلم هى كل نتاج السينما المصرية وكل تاريخها، وبغض النظر عن القيمة أو المستوى فان الأفلام الرديئة يجب أن تبقى مثل الجيدة تماما.. أو «كان» يجب أن تبقى..

الوحيدون الذين ربما لا يؤيدون ذلك هم الفنانون أنفسهم الذين شاركوا فى ظروف ما فى أفلام يتمنون نسيانها، والبعض بلا شك سيحرق نسخ أفلامه القديمة لو استطاع .. ولكن التليفزيون، عندما يفتح الملفات القديمة، يفضح البدايات الساذجة للبعض ويكشف لنا نحن المشاهدين عن أشياء عجيبة !

فى يومين متتاليين بالضبط، شاهدت نموذجين لما كان البعض يعتبره كوميديا. والأسماء الكبيرة أو التى أصبحت كذلك الآن، كانت موجودة ولم تستطع أن تنقذ

شيئا. بل أن أحدا لا يدرى حتى كيف وافقت هذه الأسماء على المشاركة فى أشياء كهذه وتحت أى ظروف ؟

الزواج علي الطريقة الحديثة

فيلم اسمه مثلا «**الزواج على الطريقة الحديثة**» لابد من أن يثير اهتمامك عندما تعلم أنه من بطولة سعاد حسنى.. وبالبحث فى «الدفاتر» نكتشف أن الفيلم المذكور من انتاج عام ١٩٦٨ بمعنى أن سعاد كانت قد أصبحت نجمة كبيرة ومحبوبة وقدمت أفلاما جيدة . فلابد من أن تكون مشكلة الفيلم أنه من إخراج صلاح كريم، الذى أخرج عددا قليلا جدا من الأفلام لم ينجح منها شىء فى الواقع، ولم يستمر هو شخصيا، بينما استمر شقيقه مدير التصوير كمال كريم، الذى صور له هذا الفيلم طبعا.. ولكن المشكلة كان يمكن أن تكون ارحم بكثير لو لم يصر صلاح كريم على أن يكتب القصة والسيناريو والحوار بنفسه أيضا، مع أن المسألة موجودة فى السينما العالمية كلها وليس هناك قانون يمنعها.. بل أن هناك مدرسة استحدثتها الموجة الجديدة الفرنسية منذ اواخر الخمسينيات اسمها «سينما المؤلف» بحيث يقوم شخص واحد بصنع كل شىء فى فيلمه .. بل ان كلود ليلوش يصنع هذا ويقوم بتصوير الفيلم أيضا كـ «كاميرامان». وكل واحد حر طبعا بشرط أن يكون قادرا على ذلك وموهوبا..

ولكننا سوف نكتشف على الفور، ومن أولى لقطات «الزواج على الطريقة الحديثة» أن لا وجود أصلا لقصة أو لسيناريو أو لحوار، وأن هناك فقط سعاد حسنى – وأنا أعنى هذا الكلام بالمعنى الحرفى، لأننا سنشعر ان شخصا ما وجد ان سعاد حسنى مستعدة لتمثيل فيلم من اخراجه، فقام بسرعة وامسك بالهاتف واتفق مع بعض الممثلين على أن يقابلوه فى الاسكندرية فى فندق ما وفى موعد معين.. وعندما سألوه حتعمل ايه بالضبط ؟ قال بسرعة : «ماعرفش لكن احنا معانا سعاد حسنى.. وهناك يحلها ربنا»!

ثم هناك – يعنى فى الاسكندرية – صاحب الجميع الى البلاج، وطلب من الممثلين أن يلتفوا فقط حول سعاد حسنى وان يصنعوا أى شىء، فبدأ كل ممثل يؤلف مشهده الخاص تأليفا فوريا ليعمل «الشوية بتوعه»، ولأن معهم «قطعة السكر» سعاد حسنى، فلابد من أن يحدث شىء جميل وظريف ومحبوب «يشيل الفيلم».

وفى هذا النوع من الأفلام، يتم وضع «الحسبة» هكذا : بطلة حلوة ومحبوبة تجيد الرقص والغناء وأحيانا «مش مهم» التمثيل، مع أن سعاد حسنى هنا ممثلة رائعة أيضا لحسن الحظ، ولأنها لا تجد شيئا تمثله – يصبح ضروريا أن يكون هناك ولد حليوة تحبه ويحبها.. وحسن يوسف كان هو الولد الرائع والمنتشر وخفيف الدم فى تلك الأيام.. ويكفى بعد ذلك بعض نجوم الكوميديا لكى يكون هناك فيلم .

ان «ثلاثى أضواء المسرح» كانوا قد بدأوا الانتشار بشكل كاسح حتى أصبحوا ظاهرة عند الناس.. لم يكونوا فرقة مسرحية.. ولا ممثلين.. ولا شىء اطلاقا بعد، وانما مجرد ثلاثة شبان اشكالهم غريبة ومتناقضة .. واحد «تخين» وواحد رفيع.. وواحد طويل وبنظارة.. وكل منهم يقدم نوعا من العبط المتخلف السخيف.. ولكن مجرد حضورهم الشخصى، بلا نص ولا اخراج ولا شىء ابدا، كان يوجد صدى مخيفا عند الناس ولأسباب مجهولة تماما، ربما لمجرد انهم ابتدعوا نوعا من الغناء التهريجى الذى يقولون فيه «أى كلام».. والغريب أن هذا الكلام من تأليف حسين السيد شاعر عبد الوهاب «الغنائى» وعلى دقات «طبلة» واحدة من نوع «دكتور.. الحقنى.. المغص جوه فى بطنى» أو تعليقات أخرى غنائية عن لاعبى الكرة، وهى أغنيات لا ترقى حتى الى مستوى المونولوجات القديمة.. ومع ذلك، فان هذا النوع من «فنون التهريج فى الأسواق» جعلهم أسطورة ناجحة جدا عند الناس، بفضل التليفزيون الذى قدمهم فى فوازير رمضان فى مراحلها البدائية الأولى..

والواقع أن «ثلاثى أضواء المسرح» قبل أن يتحولوا الى فرقة مسرحية ناضجة الى حد ما، هم ظاهرة غريبة فى الكوميديا المصرية وتحتاج الى دراسة جادة.. ولكن ما يعنينا هنا الآن هو أنهم سرعان ما التقطتهم السينما طبعا لينتشروا فى كل الأفلام ومن دون أن تكون لهم وظيفة محددة سوى أن يظهروا حول البطل والبطلة ويفعلوا أى شىء ، فالجمهور «يحب» أن يرى «الثلاثى» ، وهذه قاعدة مهمة جدا فى السينما المصرية..

انهم فى هذا الفيلم طلبة وزملاء لسعاد حسنى وابن خالتها حسن يوسف فى الجامعة.. والجامعة تنظم رحلة فى الاجازة على شاطىء البحر.. وسعاد تغنى أغنية جميلة جدا ومجهولة من كلمات فتحى قورة وتلحين محمد الموجى تسأل فيها زملاءها : «قول لى يا هذا.. لماذا.. خدنا اجازة»؟ وعلى الرغم من طرافة الكلمات وشقاوة اللحن ومرحه، فان صلاح كريم يعجز عن اخراجه فى شكل استعراضى على

شاطىء البحر، فيكتفى بوقوف كل ممثل أمام الكاميرا ليردد مقطعا، بينما الآخرون يهتزون من ورائه.. ثم نقضى نصف ساعة قاتلة فى «هزار» سخيف المفروض أنه كوميدى بين طلبة الجامعة فى معسكر الاجازة ! ولأن السيد المؤلف الكوميدى يفتقد أى كوميديا، يلجأ الى تقديم الشخصيات الكاريكاتيرية بالتتابع.. فسمير غانم مثلا لا يملك إلا «ايفيه» واحد يكرره ألف مرة حتى يقتلنا الملل، وهو ادعاء الثقافة وأنه قرأ رأيا معينا فى مجلة مكسيكية أو هندية أو برازيلية.. ويظل يكرر هذا «الايفيه» حتى نكاد ننتحر.. والغريب أن سمير غانم فى تلك المرحلة كان لا يزال فيها اصلع ويلبس النظارة، كان أضعف أفراد الثلاثى، قبل أن ينضج بوضوح ويصبح الوحيد الذى استمر للآن بعد الرحيل المبكر للضيف أحمد وهو فى قمة عطائه وشبابه، وكان أفضلهم جميعا، وبعد احتجاب جورج سيدهم، والذى كان يتولى فى هذا الفيلم مسؤولية «الأكل»، فهو جائع باستمرار، يبكى ويولول من أجل أن يأكل. بينما الضيف فكان المنافس لحسن يوسف على حب سعاد حسنى.. فالقصة فى حد ذاتها غريبة جدا!. اثنان يحبان بعضهما جدا كما هو واضح.. ولكن الفيلم لا يجد مشكلة فى تعقيد هذا الحب كما هى العادة.. ولأنه يريد استغلال امكانات سعاد حسنى بأى شكل، فهو يجعلها تقيم حفلا خاصا فى المعسكر احتفالا بنجاة حسن يوسف من الغرق (الذى لم يكن له أى مبرر أصلا).. وفى هذا الحفل تقدم سعاد حسنى استعراضا خاصا من نوع «بساط الريح» لترقص فيه رقصة من كل بلد .. هندية واسبانية ويونانية.. الى أن تنتهى «بالبلدى» طبعا، وهو ما تؤكد السينما المصرية دائما أنه «اجدع» رقص فى الدنيا.. وخلال كل هذه الأحداث يستغل الفيلم، وبوحشية تصور أنها سوف تضحكنا، التكوين الضخم جدا لفتاة مسكينة حاولت - ولا تزال - أن تكون ممثلة «انجيل آرام» التى يسخرون من بدانتها فيجعلونها تحمل الرجال وتضربهم وكأنها جبل متحرك.. ضحك غير انسانى، لأن أحقر أنواع الكوميديا هو ما يقوم على عيوب الناس أو عاهاتهم التى خلقها بهم الله..

ان الشىء الوحيد الانسانى فى هذا الفيلم، والذى له قيمة أو علاقة بالفن هو سعاد حسنى نفسها.. هذه الموهبة الاستثنائية التى تفيض بالموهبة والجمال وخفة الروح والقدرات التى بلا حدود.

الزوج المحترم

وفى اليوم التالى مباشرة، رأيت كارثة كوميدية أخرى فى شكل فيلم اسمه «**الزوج المحترم**» أخرجه حسن الصيفى عام ١٩٧٧، وكتبه نبيل غلام الذى كان كاتب سيناريو مميزا جدا مع بدايات التليفزيون، ثم لا ندرى ما الذى حدث له عندما تخلى عن موهبته وبدأ يكتب «أى كلام»؟

والبطل هنا هو سمير غانم (بعد ان استقل عن الثلاثى) وبعد أن نجح جدا بمفرده وخلع النظارة ولبس الباروكة وأصبح «فتى أول» لسيل من الأفلام لم يتوقف حتى الآن..

والبطلة أمامه هى صفاء أبو السعود التى بدأت كنجمة استعراضية وكانت قادرة على صنع هذا اللون المفتقد من الأفلام الخفيفة المبهجة لأنها تملك مواهب حقيقية كان يمكن استغلالها أفضل لو كانت ظروف السينما المصرية نفسها أفضل. وصفاء تمثل هنا أيضا أمام محمد رضا وهو فى ذروة نجاحه كنجم كوميدى فى شخصية «المعلم» التى تعلق بها الناس جدا، والمعلم رضا كان قد أصبح مع صفاء أبو السعود ثنائيا ناجحا فى عدد من المسلسلات الاذاعية الضاحكة، حاولت السينما استغلال نجاحها فى عدد من الأفلام، لكن الفشل طالها كلها، لأن الكوميديا السينمائية عندنا صعبة جدا كتابة واخراجا !

فالقصة «العبيطة» هنا هى أن صفاء ابو السعود متزوجة من محمد رضا، المعلم الذى يتاجر فى وكالة البلح ويغار عليها جدا، فيغلق عليها الأبواب ويحطم التليفون فوق رأسها حتى لا تكلم فيه أحدا غيره.. وسمير غانم هنا هو عامل التليفونات الذى يجىء لاصلاح الهاتف ، فيظنه المعلم عشيقا لزوجته (بدون أى مناسبة) فيطلقها.. ثم يضرب المعلم محمد رضا كالعادة كل من حوله.. ثم يعيد طليقته صفاء ليعود يشك فيها مرة أخرى، فيطلقها ويضربها ويحطم الهاتف على الرغم من أن البيت فى مكان آخر هذه المرة، وعندما تستدعى من يصلح الهاتف، يرسلون لها «بالصدفة» سمير غانم. فهو على مايبدو عامل الهاتف الوحيد فى مصر كلها.. ويتكرر الضرب والطلاق لثالث مرة فيطلب المعلم من سمير غانم أن يلعب دور «المحلل».. ولكن المشكلة كما حدثت فى ألف فيلم مصرى من قبل ذلك، هىَ أن الزوجة أحبت المحلل.. فتتزوجه وتكون هى التى تضرب زوجها السابق، بالحذاء هذه المرة .. وهذا دليل كاف على مدى الافلاس فى الأفكار التى يكررونها بلا يأس وينسجون حولها أى كلام..

وعناصر الكوميديا «الاضافية» هنا هى يونس شلبى أحد صبيان المعلم فى الوكالة التى يعمل بها.. وكل مهمته، مثل كل الذين يمثلون أمام محمد رضا، هى أن يتحمل الشتائم والضرب على القفا.. ولامؤاخذة.. ويونس شلبى على الرغم من ذلك يجد سطرين يقولهما لأنه كان قد نجح فى مدرسة المشاغبين وأصبح نجما الى حد ما يكرر شخصية الشاب الذى لا يعرف أى شىء عن أى شىء، حتى اسم الفيلم الذى يمثله

أما المسكينان أحمد بدير ونجاح الموجى، فكانا فى بداياتهما المبكرة جدا.. وكان شكلهما هزيلا جدا وهفتانا، ربما من سوء التغذية ..

ولكن الأهم من ذلك أنهم أحضروهما للمشاركة فى هذا الفيلم، ثم نسوا أن يكتبوا لهما أى دور.. وعلى طريقة حسن الصيفى، كان على كل منهما فى اللقطات الوحيدة التى تلتفت فيها الكاميرا اليه أن يعمل «الشوية بتوعه» وهى تعنى أحيانا أن «يتشقلب» الممثل أو يضرب «شقلباظ» ليلفت اليه الانظار.. ولم تكن هذه مشكلة فى الواقع، اذا كان أبطال الفيلم الرئيسيون أنفسهم لا يجدون ما يفعلونه، لأن السيناريست «نسى» أن يكتب السيناريو.. بينما كان المخرج قد انتهى من التصوير.

- مجلة «فن» - السنة ٥- العدد ٣٢ - ١٠/٨/١٩٩١.

« الهـــــروب »

اعط للناس البطل الذى يريدونه !

جاء مقاله، بعد أن كان قد ودعنا .

كان «سامى السلامونى» قد رحل الى بارئه مع الشهداء، ولم يكن مقاله قد وصلنا بعد، ونحن فى حالة صمت لجلال الموقف المهيب ، اذا بصديق مشترك يدخل علينا، يمد يده بالمقال .

– هذا أرسله معى بالأمس سامى السلامونى .

لم يكن هذا الصديق يعرف أن سامى قد ودع حياتنا الفانية منذ ساعات، فمددنا جميعا – فى التحرير – أيدينا لنتلقف مقاله الأخير، لا لأنه مقاله الأخير، بل لأنه من سامى السلامونى .

فهكذا كنا نمد أيدينا إليه بلهفة وهو يمد يده بمقاله، لكن ، هذه المرة، لم يمد سامى يده بمقاله. كان قد أرسله مع صديق، فهل كان ياترى يريد أن يقول لنا : أنا معكم، ومع قرائى، حتى وأنا هناك، فى الدار الآخرة ؟

التحرير

المقصود أسرة تحرير مجلة «كل الناس» التى نشر بها المقال.

فى عشر سنوات أو أقل أو أكثر قليلا أصبحت هناك بالتأكيد سينما جديدة لايمكن إغفالها.. بدأها شبان - أو من كانوا كذلك منذ عشر سنوات - لم يتفقوا على شيء لأنه لم يجمعهم شيء - فيما يبدو ظاهريا على الأقل - إلا أنهم ضجوا من الصمت والانتظار الى حد الزهق.. فسواء تخرجوا من معهد السينما أو من مصادر أخرى كانت الأبواب مغلقة أمامهم والفرص شحيحة إلا بالطواف فى مواكب المخرجين الكبار - وأحيانا فى أذيالهم - كمساعدين أو تلاميذ أو مجرد تابعين.. وكانت السينما من ناحيتها قد تجمدت وتكلست على قوالب مستحيل الفكاك منها والمغامرة بشيء جديد أو أسلوب أو فكرة مجنونة أو نغمة مغايرة.. بينما الدنيا كلها تتغير من حول هذه السينما وينشال المجتمع وينهبد من أقصى هذا الطرف الى أقصى الطرف الآخر ، وتدخل مشاكل جديدة واحتياجات وعواطف وطرق سلوك وتفكير على كل تفاصيل الشارع والبيت المصرى - حتى يفط الدكاكين - وصانعو السينما المصرية وحدهم لا يريدون أن يتزحزحوا عن أفكارهم التقليدية قيد أنملة - وإن كنت لا أعرف ما هى الأنملة بالضبط - ولا التركيب الانتاجى والتوزيعى للفيلم المصرى يسمح بنفاذ فكرة جديدة أو تناول مختلف لواقع يتغير رغما عن الجميع كل صباح ..

وكانت محاولة لبعض الشبان لتكوين «جماعة السينما الجديدة» قد فشلت عام ١٩٦٨ فى صنع هذه السينما الجديدة فعلا بعد مجرد فيلمين ولأسباب تكمن فى أخطاء هؤلاء الشبان أنفسهم من ناحية، وفى تركيبة السينما المصرية المتكلسة والرافضة للتجديد من ناحية أخرى.

والمفارقة الغريبة أنه عندما كانت هناك جماعة تدعو للسينما الجديدة ولها بيان محدد وأهداف واضحة وشبان متفقون على شيء.. فإنه لم يمكن صنع هذه السينما الجديدة.. ولكنهم عندما بدأوا يعملون واحدا واحدا وكل فى اتجاهه الفردى الذى يحفره بأظافره وسط الصخر ودون أى بيان أو اتفاق على شيء.. أصبح واضحا الآن وبعد ربع قرن من عام ٦٨ أن هناك تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة يجمع بين عدد من الشبان - الذين أصبحوا كهولا قاربوا الخمسين الآن - ويتحرك كل منهم فى اتجاه متميز عن الآخر وفيما يبدو أنه صدفة.. بينما هى لم تكن صدفة فى الواقع لأن فى داخل كل من هؤلاء الشبان وبقدر ما وحتى الذين كانوا بعيدين حينذاك.. لابد سنجد شيئا متبقيا وكان كامنا بإصرار كل هذه السنوات.. من أحلام ٦٨

النبيلة الفاشلة فى السينما ومثل أشياء كثيرة نبيلة فشلت فى مجالات أخرى !

ولن يجادل أحد من المتابعين لحركة هذه السينما الجديدة طوال العشر أو الخمس عشرة سنة الماضية فى أن عاطف الطيب كان أحد أهم الأسماء فى هذه السينما.. ومنذ «**سواق الاوتوبيس**» وفيلما بعد فيلم وهذا الشاب الموهوب والمثابر بدأب عجيب يكتسب لهذه التيارات الجديدة قوة تدعمها كلها من خلال أفلام تقدم المعادل القوى للجدية والاحترام والتقدم الفنى فى تناول مشاكل الواقع الاجتماعى الحقيقى والمنقلب على نفسه رأسا على عقب منذ ٧٤.. وتنجح فى الوقت نفسه لأنها تحرص على الوعى الاجتماعى والسينما المتقدمة على ضرورة الجذب الجماهيرى الذى أثبت – فى ظروف سينما متدهورة وجمهور متدهور بنفس القدر – أنه يمكن أيضا انتشال هذا الجمهور بالقوة أحيانا لمشاهدة فيلم جيد لو كنت مخرجا ذكيا بما يكفى لصنع ذلك..

ومن هنا يمكن القفز مباشرة الى آخر أفلام عاطف الطيب « **الهروب**» الذى حقق نجاحا جماهيريا كبيرا بموضوع فيه من السياسة والنقد الاجتماعى والجرأة فى اقتحام الأشياء بقدر ما فيه من الاثارة بالمطاردات ومغامرات «الشجيع» أحمد زكى، ولكنه هنا الشجيع الذى يتمرد على أوضاع خاطئة فيتعاطف الناس معه حتى لو كان مخطئا هو نفسه.. وهى «تيمة» ذكية ومضمونة النجاح فى السينما العالمية كلها ومن «روبن هود» الى «بونى وكلايد».. فضلا عن قصة الحب العبثى المستحيل أيضا بين هذا المغامر الطريد والراقصة المسحوقة هى أيضا فى الأفراح الشعبية طلبا «للنقوط» ولحظة حب ولو مسروقة ..

يبدأ سيناريو مصطفى محرم ببطله أحمد زكى وهو ليس نظيفا تماما ولا مثاليا.. فهو شاب قادم من أعماق الصعيد لتقضى أحراش العمل والصراع المحموم على المادة فى القاهرة على آخر ما قد يكون «عالقا به» من قيم الريف.. فهو يعمل فى شركة سياحية وهمية تقوم بخداع العمال التعساء الراغبين فى السفر للعمل فى الدول العربية، حيث تستولى منهم على مبالغ كبيرة مقابل الحصول على تأشيرات مزورة وليذهبوا بعد ذلك الى الجحيم.. هذا واقع يومى لم يعد يدهشنا فى صفحة الحوادث.. ولكن ما يثير غضب ونخوة الشاب الصعيدى فقط هو أن الشركة تخدع هذه المرة بلدياته من نفس قريته «الحاجر» الذين جمع بنفسه أموالهم ولذلك فهو يهدد الشركة بابلاغ البوليس لو سرقتهم لأنها «عيبة فى حقه».. ولكنه لم يكن يمانع

مادامت الشركة ترتكب نفس الشيء مع الأغراب فهو بطل «مشروخ» إذن من البداية وليس منزها تماما كسائر أبطال السينما المصرية المثاليين حتى النخاع.. وهذه نقطة قوة درامية في تركيب الشخصية تمهد لسلوكها العنيف بعد ذلك .

ولم أقتنع شخصيا - ولا أظن أحدا قد اقتنع - بتطورات الجزء الأول من الفيلم الذى هو أضعف أجزائه حينما يلجأ مدير الشركة النصاب مثلا لدس قطعة مخدر فى غرفة أحمد زكى، تذهب به إلى السجن حتى لا يبلغ البوليس بانحرافات الشركة.. لأن أدوات الشر عند هذا النوع «المودرن» من النصابين المتأنقين أصبحت أكثر دهاء وتطورا من هذه الحيلة القديمة الساذجة.. كما لم أقتنع بعد خروج «منتصر» أو أحمد زكى من السجن الذى دخله ظلما، بفكرة تسلله الى حفل فخم فى قصر المدير المنحرف متنكرا فى زى «جرسون» الى أن يقتله وهو فى حجرة نومه.. فهذه «سينما أفرنجى» أكثر من اللازم.. ثم لابد أن نندهش ليس لفكرة انتقام البطل المظلوم من ظالميه الذين أدخلوه السجن وسرقوا زوجته ودمروا حياته لأنها رغم تكرارها فى أفلام عديدة تظل فكرة انسانية محتملة.. ولكننا نندهش أكثر لأن الفيلم يأخذ نفس خط **«اللص والكلاب»** فى منطقة واسعة منه وفيما يشبه التطابق دون أن يفطن صانعوه الى هذا التشابه الواضح، وحيث يصبح منتصر هو «سعيد مهران» الذى تتكرر حوادث انتقامه من ظالميه حتى يتعاطف الناس معه ويكاد يتحول الى بطل شعبى.. أو لعلهم فطنوا الى التشابه فلم يزعجهم ولكنه يزعجنا نحن، لأنهم حتى لم يغيروا تركيبة الخارج على القانون وبنت الليل عند نجيب محفوظ وفى فيلم كمال الشيخ وحيث المعنى العميق الواضح هو أن المتمرد والغانية معا هما نفس النموذج للانسحاق تحت نفس الظروف الاجتماعية.. بينما لا شيء دراميا ولا انسانيا يبرر أن تكون هالة صدقى فى «الهروب» هى نفس شادية فى «اللص والكلاب».. الغانية التى تقع فى حب المتمرد وتؤويه وتربط مصيرها بمصيره من أول لقاء.. فهذا توارد خواطر يدعو للانزعاج حقا، بينما هناك ألف وسيلة أخرى أكثر ابتكارا لنسج قصة حب بين رجل على هامش المجتمع وامرأة على نفس الهامش دون أن تكون بالضرورة تلك الراقصة التعيسة فى الأفراح الشعبية..

ولكن هذا لم يكن موضوع الفيلم الرئيسى الذى يمهد للدخول فيه تدريجيا على أى حال.. فاذا ما تناسينا كل مقدمات الثلث الأول هذه.. تبدأ الخطوط الحاسمة والحقيقية وأخطرها عن استغلال اهتمام الصحافة والرأى العام بحوادث «منتصر»

المتعددة للانتقام من ظالميه.. لشغل الجميع عن مناطق توتر أخرى فى المجتمع مثل هرب «المرأة الحديدية» وحوادث الشغب الملتهب بين شباب الجامعات.. وهنا تتصارع مدرستان فى تناول الشرطة لهذه الأزمات كلها.. المدرسة التقليدية كما يمثلها الضابط أبو بكر عزت الذى يؤدى واجبه فى القبض على المنحرفين بالوسائل الواضحة والمستقيمة وبغض النظر عن أى التواء سياسى أو دعائى.. والمدرسة الحديثة التى يمثلها الضابط محمد وفيق العائد من دورة تدريبية فى أمريكا حاملا كل دهاء وميكيافيلية الغاية تبرر الوسيلة وتضليل الرأى العام وشغله بشىء بسيط عن شىء أكثر أهمية.. وتبدأ اللعبة العصرية «الأمريكانى» باستخدام كل الأطراف وضربها بعضها بالبعض وصولا الى الهدف.. فالناس يتعاطفون مع منتصر كبطل مظلوم.. حسنا.. فلنعطهم «منتصر» بطلا يشغل اهتمامهم.. وهنا الجرأة غير المسبوقة حقا فى انتقاد بعض أساليب الشرطة .. فهم يجبرون صديق طفولته عبد العزيز مخيون الذى أصبح ضابطا على استدراجه للقرية ولو بالقبض على أمه وشقيقه كرهائن.. ومن هذا النسيج الانسانى الغنى بين المجرم وأمه من ناحية وبين المجرم ورفيق طفولته الضابط من ناحية أخرى.. يصنع الفيلم مشاهد مؤثرة وقوية جدا فى الحوارات المتصادمة بين أحمد زكى وعبد العزيز مخيون.. ثم بينه وبين أمه العجوز المريضة زوزو نبيل.. ويصل الفيلم الى ذروته دراميا وسينمائيا فى مشهد جنازة الأم حيث تحتشد قوات البوليس فى وجه قرية كاملة تحمل سلاحها مستعدة لأى مجزرة حماية لحق شاب فى حضور جنازة أمه.. بينما يحتدم الصراع بين أطراف الشرطة المتنافرة نفسها : الضابط الشاب البرىء مخيون.. والضابط الكبير طيب النية واضح القصد أبو بكر عزت.. والضابط الأكبر الحائر بين كل الأطراف حسن حسنى.. والضابط الداهية «العصرى» الذى يدرك أن الشرطة هى عملية سياسية جماهيرية أولا محمد وفيق.. وكل هذه المشاهد هى ذرا فى الفيلم يتفوق فيها سينمائيا الى أقصى حد مصطفى محرم وعاطف الطيب ومدير التصوير محسن نصر الذى كعادته يوظف الإضاءة والظلال توظيفا دراميا وجماليا بحيث تصبح شخصية أخرى حية من شخصيات الفيلم تكاد تنطق وتتحرك هى الأخرى.. تماما مثل موسيقى مودى الامام الذى يؤكد من فيلم الى فيلم عبقريته فى ابتداع الموسيقى السينمائية الصحيحة بمعنى أنها تنبع من الحدث والموقف حتى تصبح جزءا من بنائه العضوى وليست حلية مفروضة عليه.

فهذا فيلم من لحم ودم إذن وناس حقيقيين وأحداث نقرأها يوميا فى الصحف وفيه جو حميم لتعاطف الصعايدة مع بعضهم كقبيلة واحدة مازالت تحتفظ بآخر ما تبقى من قيم الترابط و«الجدعنة» ظالمين ومظلومين.. وإن كانت فكرة «الصقر» المحلق فى السماء حتى اذا هبط على الأرض مات.. فكرة قد تكون شاعرية موحية ولكنها مفتعلة ودخيلة على شخصية الشاب الذى وافق على خديعة شركة السياحة مادامت بعيدة عن «بلدياته»، ثم أفاق فجأة وفقط لكى ينتقم ويبحث عن زوجته.. ولم أجد شخصيا أية أهداف نبيلة الى هذا الحد لشخصية منتصر تجعله صقرا يحلق فى الأعالى. كما اختلف مع الكثيرين فى أن هذا أفضل أدوار أحمد زكى وهو الذى يحمل تعبيرا واحدا طوال الفيلم للشاب المتجهم تحت إحساسه بالظلم لأن لأحمد زكى أدوار أفضل من ذلك بكثير وأغنى بالمشاعر والعواطف المتصارعة المتغيرة التى يعيشها تماما كممثل مكتمل بكل المقاييس.. بينما تبرز فى أفضل حالاتها والى حد مدهش هالة صدقى وعبد العزيز مخيون وإن لم يدهشنا كما لم يدهشنا أبو بكر عزت ومحمد وفيق وحسن حسنى لأنهم ممثلون كبار حقا لايكشفون عادة عن كل قدراتهم لأنهم لا يعملون كل يوم مع مخرج، إحدى ميزاته العديدة ادارة الممثل واكتشافه من جديد مثل عاطف الطيب !

- كل الناس -١٩٩١/٨/١٥.

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى الأجزاء الأربعة واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

الصفحة / الجزء

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

١٨- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

١٩- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ -١٩٩١.......................... إعداد : يعقوب وهبى

●● الكتاب القادم :

- من كتابات الناقد فتحى فرج .... إعداد وتقديم : سمير فريد

رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موافيتلي سابقاً)



الناقد سامي السلاموني

سامي السلاموني

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى «كاميرا ٧٨» و«كاميرا ٧٩» و«كاميرا ٨٠» .
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :
  - ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالى للسينما .
  - ١٩٧٢ - «ملل» جمعية الفيلم .
  - ١٩٧٣ - «كاوبوى» شركة نفرتارى .
  - ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومى للسينما .
  - ١٩٩١ - «اللحظة» التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل : «نجوم وأفلام» و «سينما الأمس واليوم» .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
  - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .
  - جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى «امرأة عاشقة» و«الرصاصة لا تزال فى جيبى»
  - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما
  - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .
  - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
  - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .
  - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «ال
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الثمن : ثلاثة جنيهات